

**DIE MÜNCHNER VOLKSTHEATER
IM 19. JAHRHUNDERT
1817 - 1900**

Eugen Weigl

1959



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555213_0102

**DIE MÜNCHNER VOLKSTHEATER
IM 19. JAHRHUNDERT
1817 - 1900**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Eugen Weigl
aus Rosenheim (Obb.)

München 1959



Gutachter: Professor Dr. Edgar Hederer

Referent: Professor Dr. Hermann Kunisch

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juli 1959

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Josef Schweigers Volkstheater in der Vorstadt Au, 1817—1847 . . .	7
Die Ergebnisse Franzelins — Das Repertoire bis 1843 — Johann Schweiger über seinen Bruder — Das Repertoire ab 1843 — Zu- sammenfassung	
Max Schweigers Isarvorstadttheater, 1847—1865	14
Charakterisierung Max Schweigers und seines Theaters — Der Spielplan bis 1852 — Die Beschränkungen des Repertoires — Der Spielplan ab 1852 — Zusammenfassung	
Johann Schweigers Neues Volkstheater in der Au, 1850—1865 . . .	32
Gesuche um die Spielerlaubnis — Unterschied zwischen Max und Johann Schweiger — Der Spielplan — Zusammenfassung	
Bemühungen um die Errichtung weiterer Volkstheater, 1827—1865 . .	41
1. In der Maxvorstadt	41
2. Erneuerung des Isartortheaters	43
Das Münchner Aktienvolkstheater, 1865—1870	46
Vorgeschichte — Gründung — Die finanzielle und verwaltungs- mäßige Entwicklung — Die Übernahme durch Ludwig II. — Der Spielplan — Die weitere Geschichte im Überblick	
Eduard Binders Volkstheater, 1872—1900	61
§ 32 der Reichsgewerbeordnung — Ergänzende Bestimmungen — Binders Selbstbiographie — Die Geschichte seines Theaters — Der Spielplan — Studentenunruhen — Binders Theater unter Hilpert	
Kleinere Volkstheater der zweiten Jahrhunderthälfte	71

Die Bedeutung der Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert . . .	73
Das barocke Element — Die Beziehungen zwischen den Volkstheatern Wiens und Münchens — Die Münchner Eigenart — Vergleich der Volkstheater mit den Hofbühnen — Die Schauspielkunst der Volkstheater — Das Publikum	
Zusammenfassung	87
Offen gebliebene Probleme	91
Ausblick	92
Verzeichnis der verbotenen Stücke von 1857	95
Verzeichnis der verbotenen Stücke von 1852	97
Quellen und Literaturverzeichnis	100
Lebenslauf	104

Einleitung

Der Begriff „Volkstheater“ vereint in sich zwei verschiedene Arten von Bühnen. Auf der einen Seite stehen die Laientheater, wie wir sie im süddeutschen Sprachraum, besonders auf dem Land, heute noch häufig antreffen. Zu ihnen gehören auch die sogenannten „Bauerntheater“. Auf der anderen Seite finden wir die Berufsbühnen mit volkstümlichem Spielplan. Die erste Gruppe ist aus dem Drang der Bevölkerung, Theater zu spielen, entstanden, die zweite aus der Lust, dramatische Vorgänge wenigstens mitzuerleben. Beide Voraussetzungen scheinen unter den deutschsprachigen Völkern, besonders stark bei den Österreichern und Bayern, ausgeprägt zu sein. Am Beispiele der Münchner Theatergeschichte kann man das am besten verfolgen, da hier beide Möglichkeiten des Volkstheaters vertreten sind.

Das Münchner Volkstheater als eine von den Bürgern der Stadt getragene Einrichtung läßt sich vom 16. Jahrhundert ab belegen. So sind uns aus dem Jahre 1510 zwei Spiele nach der Art des englischen „Everyman“ erhalten. Neben diesen geistlichen Stücken, die von den Bürgern wohl auf irgendeinem Platz unter freiem Himmel aufgeführt wurden, gab es die Fastnachtsspiele der Handwerker. Sie wurden gelegentlich sogar vor dem Hofe gespielt. Nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges setzten die Passionsspiele der Münchner Stadtmusikanten ein. Daneben kann man eine Reihe halb theatralischer halb tänzerischer Bräuche verfolgen: den Schäfflertanz, den Metzgersprung und die Weihnachtsspiele. Die Fronleichnamsprozession mit ihrem Prunk trug ähnliche Elemente in sich. Die Behörden zeigten wenig Verständnis für die Theaterleidenschaft des Volkes; gelegentliche Ausartungen mochten dazu beitragen. So kam es im Jahre 1792 zu einem Verbot aller Aufführungen geistlicher und weltlicher Spiele durch das Volk. Konnten sich die Bewohner des Landes um dieses Verbot noch herumdrücken, so war dem Volkstheater in München als Laienbühne ein vorläufiges Ende gesetzt.

Das volkstümliche Berufstheater dürfte mit dem Münchner Jesuitentheater einsetzen. Obwohl die Ordensbühne den Charakter einer Schauspieltruppe des Hofes trug, mußte sie wegen ihrer großen Popularität im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eigene Vorstellungen für die Bevölkerung abhalten. Daneben gab es im 18. Jahrhundert die Theater der Wandertruppen in Wirtshaussälen (Faberbräu) und in eigenen Hütten auf den Jahrmärkten und Dultplätzen. Aus der Truppe des ehemaligen Rechtskandidaten Johann Niesser ent-

stand 1772 das erste deutsche Hofschauspiel in München. Die übrigen Truppen wurden in die Vorstadt Au verdrängt. Ähnlich wie in Wien vollzog sich die Entwicklung des Volkstheaters von jetzt ab in den Vorstädten. Hier trat ab 1772 die Truppe Lorenzo Lorenzonis auf, zu ihm gesellte sich 1807 Franz Schweiger mit seinem Theater und 1808 Johann Weinmüller. Ihr Spielplan enthielt neben dem „Lipperl“ (der in München herrschenden Abart des Hanswursts) auch „regelmäßige Stücke“, meist Ritter- und Schauerdramatik, verbürgerlichte Weiterentwicklungen der barocken Haupt- und Staatsaktionen und des Sturms und Drangs. Die Truppe Weinmüllers wurde 1811 der Hoftheaterintendanz unterstellt. Aus ihr entstand das Königliche Theater am Isartor. Hier bildete sich, besonders ab 1822 unter der Leitung Carls, ein Spielplan nach Art der Wiener Vorstadttheater aus. Neben Zauberspielen, Legenden und Ritterstücken wurden in größerem Umfang auch Wiener Possen aufgeführt. Die Konkurrenz dieser Bühne für die Hoftheater war so groß, daß die Hoftheaterintendanz nicht eher ruhte, bis sie Carl aus München vertrieben hatte. 1825 wurde das Isartortheater geschlossen. Als einziges Volkstheater blieb nur noch das Vorstadttheater Josef Schweiger¹⁾.

Über die Volkstheater Münchens im 19. Jahrhundert herrscht noch viel Unklarheit. Besonders über die Schweigertheater ist viel Unrichtiges gesagt worden. Diese Fehler wurden vor allem durch Josef Kirchners „Geschichte des Münchner Volkstheaters“ verursacht und fanden von hier aus den Weg in allgemeinere Darstellungen. Ziemlich unbekannt scheint es noch immer zu sein, daß mit dem Begriff „Schweigertheater“ vier verschiedene Bühnen gemeint sind. Jede von ihnen hat ihren eigenen Platz in der gesamten Entwicklung.

Herbert Franzelin hat im Anschluß an Paul Legbands „Münchner Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert“ in seiner Dissertation „Geschichte der Münchner Vorstadttheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts und das kgl. Theater am Isartor“ eine Darstellung der Theater Lorenzonis, Franz Schweigers, Weinmüllers und des Isartortheaters gegeben. Leider ist diese ungedruckte Arbeit nur in wenigen Exemplaren greifbar und noch wenig bekannt geworden. Die vorliegende Dissertation will Franzelins Darstellung fortsetzen mit der Geschichte der Bühnen Josef, Max und Johann Schweigers, des Aktienvolkstheaters, Binders Volkstheaters und der anderen Volkstheater der zweiten Jahrhunderthälfte. Verbunden damit ist der Versuch, eine durchgehende Linie des Münchner Volkstheaters zu verfolgen und die bayrische Eigenart gegenüber dem Wiener Volkstheater abzugrenzen.

¹⁾ Dieser Überblick folgt den Darstellungen Trautmanns, Reinhardstöttners, Legbands und Franzelins. Die genauen Titel stehen im Literaturverzeichnis.

Josef Schweigers Volkstheater in der Vorstadt Au, 1817—1847

Das Volkstheater Josef Schweigers ist von Franzelin in seiner Dissertation behandelt worden. Der entscheidende Schwerpunkt seiner Arbeit liegt aber auf dem Isartortheater; das Auer Volkstheater wurde nicht mehr in seiner vollen Bedeutung erfaßt. Diese Bühne ist jedoch als Überleitung vom Volkstheater Franz Schweigers wie vom Isartortheater zu den Theatern Max und Johann Schweigers von einiger Bedeutung. Deshalb muß hier einiges zu der Arbeit Franzelins nachgetragen werden. (Zunächst folgt eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse Franzelins.)

1814 war Franz Maria Schweiger gestorben. Seine Frau Maria Agnes Schweiger führte das Theater bis 1817 weiter. 1817 starb auch Lorenzoni. Durch allerhöchsten Erlaß wurde die Direktorenstelle des Lorenzonischen Sommertheaters ausgeschrieben. Unter den sieben Bewerbern erhielt sie der Sohn Franz Schweigers Josef. Er hatte sich nach zwölfjähriger Militärdienstzeit dem Schauspielberuf zugewandt und ihn teils bei seinem Vater teils als selbständiger Unternehmer auf dem Land ausgeübt. Bis 1823 spielte er mit der Truppe Lorenzonis vor dem Karlstor. 1823 mußte er wegen Schulden schließen, durfte aber zur Begleichung dieser Schulden bei einem Wirt auf der Praterinsel weiterspielen. Die Auflösung des Isartortheaters 1825 ermöglichte ihm die Rückkehr vor das Karlstor. Der Bau der protestantischen Kirche verdrängte ihn 1830 in die Au. Seine Theater waren wie alle Schweigertheater einfache Holzbauten. Der Musentempel vor dem Karlstor besaß ein Parkett und eine Galerie mit einer Loge und faßte bis zu 500 Zuschauer. Um 1820 setzte, nach Franzelin, mit dem Zaubermärchen „Der lustige Fritz“ von Meisl die Ausbildung des Repertoires nach Art des Wiener Leopoldstädter Theaters ein.

Eine ungefähre Vorstellung von der Art und Entwicklung des Repertoires läßt sich mit Hilfe einiger Theaterzettel²⁾ und Kritiken ergänzend zu Franzelin herstellen. So finden wir unter den Autoren des Sommers 1818 Kotzebue („Johanna von Montfaucon“, „Der Graf von Burgund“) und die Wiener Schauspielerin Johanna von Weißenthurn mit Lustspielen wie „Das Gut Sternberg oder Der Haupttreffer in der Güter-Lotterie“ und „Elisene oder Der Wald bei Hermannstadt“.

²⁾ Theaterzettel, Bayerische Staatsbibliothek München, 2° Bavar. 827 aw und ax.

Daneben finden wir weitere Wiener Autoren: Schikaneder mit dem „Tyroler-Wastl“. Im Mittelpunkt dieses Lokalstückes aus dem Jahre 1796 steht ein Tiroler Teppich- und Handschuhhändler, der seinem Bruder in Wien aus verschiedenen Verlegenheiten hilft. Die Komik lag in der Art und Weise, wie die Titelfigur den berühmten Städten ihre Wahrheiten ins Gesicht schleuderte. Ob dieses Stück lokalisiert, d. h. auf Münchner Verhältnisse „umgebaut“ wurde, läßt sich nicht feststellen. Hensler war mit seinem romantischen Volksmärchen „Das Donauweibchen“ vertreten, einem Ritter- und Zauberstück mit zahlreichen Verwandlungen, in dem der Knappe Kasperl als Maulheld und Feigling der Lachlust des Publikums Rechnung trug. Dieses Stück Henslers blieb wie seine „Teufelsmühle vom Wiener Berge“ im Spielplan aller folgenden Schweigertheater erhalten, ebenso Holbeins „Gang nach dem Eisenhammer“, eine Dramatisierung der Schillerschen Ballade, und Kunos „Die Räuber auf Maria Culm“. Diese Dramatisierung der Kirchenlegende des Wallfahrtsortes Maria Kulm war bei aller fehlender Logik von großer theatralischer Wirksamkeit. Sie ist typisch für die Ritter-, Räuber- und religiöse Dramatik, wie sie etwa Kotzebue und Zschokke serienweise herstellten. Bibiana, die Tochter eines Burgvogtes, wird von einem Räuber verfolgt. Knapp ehe sie der Räuber erreicht, geht der Vorhang nieder. Im nächsten Akt erfährt der Zuschauer, daß sie wie durch ein Wunder gerettet worden ist. Später läßt sie sich zum Schein entführen, um die Räuberbande am Gnadenbild in eine Falle zu locken. Auch Perinets Bearbeitung von Hafners „Prinz Evakatel und Prinz Schnudi“, die Neufassung einer Wiener Bernadoniade aus dem 18. Jahrhundert, hielt sich in München noch Jahrzehnte. Die Lokalisierung einer Wiener Posse war Heinrich Weiners „Herr von Tinderl aus Wien in München oder Der Bockkeller“. Die Titelfigur war ein spindeldürrer adeliger Schmarotzer, ein Allerweltsfaktotum und Zwischenträger.

Das Repertoire Josef Schweigers ist also im Jahre 1818 bereits von bestimmten Autoren geprägt. Bei seinem Vater Franz Schweiger und später bei dessen Frau spielte der Autor noch keine Rolle. Er wird auf den Theaterzetteln gar nicht erwähnt. Meist mag es sich um schriftlich fixierte Improvisationen gehandelt haben, wobei sicher andere Stücke (Opernlibretti u. ä.) als Vorbild dienten. 1818 stehen bei Josef Schweiger schon die Wiener Theaterdichter im Vordergrund. Sie wurden vom Isartortheater übernommen, von einer eigenen literarischen Entwicklung kann man nicht sprechen.

Zu den bereits genannten Namen kommen im Jahre 1822 (erst in diesem Jahr sind wieder Unterlagen greifbar) Bäuerle („Der Leopoldstag oder Kein Menschenhaß und keine Reue“, eine Parodie auf Kotzebues „Menschenhaß und Reue“) und Meisl („Maria Szetsy“). In diesem Sommer wurden auch religiöse Schauspiele gespielt: „Johann von Nepomuk“ von Grauer und „Die Chaldäer“ von Zinninger. Weiter läßt sich die Aufführung eines Lipperlstückes nachweisen: „Der gehenkte Lipperl oder Luzifers Stockzahn oder Lipperl in der Verklärung, ein mit Verkleidungen des Lipperl versehenes, ganz zum Lachen

ingerichtetes Zauber-Lustspiel.“ Der Lipperl war Josef Schweigers Glanzrolle. Diese Abart des Hanswursts erfreute sich besonders unter Lorenzoni und Franz Schweiger großer Beliebtheit und erreichte in der Darstellung Josef Schweigers einen letzten Höhepunkt. August Lewald, Theatersekretär am Isartortheater, veröffentlichte in seinem „Panorama von München“ (2. Teil) eine Beschreibung der Spielweise dieser komischen Figur:

„Wenn jemand durch das den Bühnenkünstlern bekannte ‚Liegenlassen‘ Wirkung zu machen verstand, so war es Schweiger, in seiner guten Zeit, denn er ließ alles liegen. So total verneinend ist mir nie ein Künstler im Leben aufgestoßen. In seinen Zügen brachte keine Leidenschaft die geringste Veränderung hervor, und es wäre auch schade gewesen, so himmlisch dumm war der Ausdruck, der stereotyp darin herrschte. Seine Bewegungen standen damit vollkommen im Einklange und sein Ton stieg und fiel gleichförmig, um eine einfache Melodie herauszubringen, welche durch den Vortrag der localen Mundart bedingt wurde. Keine andere Schattirung zeigte sich darin. Wo ist der Künstler, der sich aller Mittel begibt und ähnlicher Wirkung gewiß ist? Hatte Schweiger ganz trocken und theilnahmslos einen treffenden Witz gemacht, eine grelle Zote gerissen, und sah dann mit weit aufgerissenen Augen, wie ein Automat, dessen Räderwerk abgelaufen ist, sein Publicum eine Weile an, so war dieß unwiderstehlich. Alles lachte. Alles applaudirte. Es war wirklich ein Phlegma zum Küssen.“

Aus dem Jahre 1833 sind uns zwei Kritiken erhalten. Sie stammen aus der Feder des gefürchteten Theaterkritikers Saphir. Allein sie leiden wie alle Kritiken über die Münchner Vorstadttheater daran, nicht objektiv zu schildern. Saphir bediente sich ihrer nur, um die Hoftheater anzugreifen. So schrieb er anlässlich des Stückes „Die Belagerung von Saragossa“: „Die Fremden, die in der Residenz München kein Theater oder Untheater zu sehen bekommen, können wir mit gutem Gewissen in dieß Theater schicken, denn diese sowohl, als der billig denkende Theil der Einwohner Münchens und der Au, werden da Gelegenheit haben, einen Theaterrichtkor kennen zu lernen, der in seiner Sphäre und in seinem Wirkungsbereich alle jene Umsicht, Thätigkeit und Kunstliebe entwickelt, die für seine Sphäre und für seinen Wirkungsbereich nöthig sind.“ Schweiger „berücksichtigt sein Publikum, hat eine hübsche Auswahl der Stücke, weiß sein Personal zu beschäftigen und besitzt Religion“. Über die Darstellung schreibt Saphir: „Es sind einige Mitglieder da, die recht brav sind, und in einem großen Theater gewiß herausgerufen würden, es fehlt hier nichts dazu, als eine Anzahl Freibillets. Die Beleuchtung ist viel besser als in unserem großen Theater.“ Auch eine zweite Kritik ist nicht viel ergiebiger: „Ich hab mich gestern in der Vorstellung ‚Die Feuersbrunst bei Mühlendorf‘ recht satt gelacht und mich besser amüsirt, als an manchen langen Theaterabenden. Gewiß verdient dieses Theater, daß man es zuweilen besieht, um die

wohlthätige Erschütterung des Zwerchfells nicht zu verlernen. Sehr ergötzte mich das natürlich-hübsche Spiel der Dlle. Dägel. Auch Herr Schwaiger³⁾ als ‚Heinrich‘ verdiente durch munteres und launiges Spiel Beifall⁴⁾. Saphirs scharfe Angriffe gegen die Hoftheater waren durchaus berechtigt, fand doch das Hofschauspiel erst um die Jahrhundertmitte den Anschluß an die literarische Entwicklung Deutschlands. 1835 verließ Saphir München, nachdem man ihn mit dem Titel eines „Hoftheaterintendantzrates“ zum Schweigen gebracht hatte.

Eine Enttäuschung erlebte August Lewald, als er sich 1833 von folgendem Theaterzettel in die Au locken ließ: „Dr. Faust's Höllenfahrt oder Die Bluthochzeit in Parma oder Lipperls Wanderung durch die Hölle. Ein nach dem weiland extemporirten Faust bearbeitetes, großes, durch den Teufel schrecklich gemachtes, durch den Lipperl zum Lachen eingerichtetes, und die Hölle und viele andre Decorationen aufgeputztes Lust-, Schau- und Trauerspiel in 4 Acten.“ Lewald erwartete, den alten Volksfaust des Puppenspiels zu sehen. Doch im Scheine der Talglichter des Schweigerschen Holztheaters am Ufer der Isar wurde ihm eine eigenartige Mischung vorgesetzt. Die Rolle des Faust enthielt nämlich „ganze Tiraden“ aus Goethes und Klingemanns Faustdramen. Nur das Spiel Schweigers als Lipperl tröstete Lewald einigermaßen⁵⁾.

Weiteren Aufschluß über Josef Schweiger und sein Theater geben die Bittgesuche seines Bruders Johann sowie der Auer Bürgerschaft um die Genehmigung eines neuen Volkstheaters aus dem Jahre 1848.

Johann Schweiger schrieb am 8. Dezember 1848 an das Innenministerium: „Die Anforderungen an ein Volkstheater in der damaligen Zeit waren sehr geringe. Mein Bruder, — nicht einmal des Lesens und Schreibens kundig —, ergötzte das leicht zu befriedigende Publikum mit seinen improvisirten Kasperliaden. Der sich allmählich verfeinernde Geschmack des Publikums jedoch, sowie das zunehmende Alter des Directeurs brachten indeß die Leistungen dieses Theaters mit den sich steigernden Anforderungen in ein Mißverhältnis, das nothwendig zuletzt dessen Bestehen in Frage stellen mußte.“ Mit den „Kasperliaden“ sind zweifellos die Lipperlstücke gemeint, nicht die Kasperlstücke Henslers, die sich ja noch lange auf dem Spielplan hielten. Johann Schweiger schildert nun, wie er „1832 als Regisseur und Komiker“ in das Theater seines Bruders eintrat und die Oberleitung des Theaters in einer Weise führte,

³⁾ Die Schreibung des Namens „Schweiger“ ist nicht immer einheitlich. Die Träger des Namens schrieben sich mit ei.

⁴⁾ Bazar 1830, Nr. 216 und 244.

⁵⁾ Unterhaltungen für das Theaterpublikum, 1833 Nr. 20.

„welche den tiefgesunkenen Credit dieses Theaters wieder hob“. Man darf allerdings bei diesen Zeilen nicht übersehen, daß sie die Verdienste Johanns um das Theater seines Bruders hervorheben sollen und seine Eignung als Volkstheaterleiter beweisen sollen. Ähnlich mag das Gesuch der Auer Bürgerschaft zu beurteilen sein, in dem es heißt: „1831/32 war das Theater Josef Schweigers fast ganz zu Grunde.“ Johann habe es erst wieder aufgerichtet⁶⁾.

Ein erhaltener Theaterzettel aus dem Jahre 1837 zeigt deutlich den Einfluß des aufgelösten Isartortheaters. Man spielte die Posse: „Staberl als Improvisator oder Der Stegreifdichter in der Klemme“. Der Hauptdarsteller war Dor, einer der berühmtesten Staberldarsteller nach Carl. Er ist auch als der Verfasser angegeben, er wird aber wahrscheinlich nur eine Staberliade Carls bearbeitet haben. Carl hatte seine Staberliaden auch nur in den seltensten Fällen selbst geschrieben⁷⁾. Diese Staberlpossen hatten die alten Münchner Lipperlkomödien verdrängt, die im Spielplan nicht wieder auftauchten.

Vom Jahre 1843 an läßt sich das Repertoire lückenlos verfolgen. Neben den Ritter- und Räuberstücken des Isartortheaters wie „Abällino“ von Zschokke und „Die Kreuzfahrer“ von Kotzebue spielte man auch Kleists „Käthchen von Heilbronn“, allerdings in der Bearbeitung Holbeins, die das Schauspiel auf die Stufe der oben genannten Werke herabdrückte. Der Schauspieler Rabenalt verfaßte für seinen Prinzipal einige ähnliche Werke: „Der Bluthund und das Todtengerippe oder Verbrechen und Reue. Geister- und Schauer Gemälde aus der Vorzeit des 10. Jahrhunderts“ und „Gustav Adolph, König von Schweden, in München, am 17. Mai im Jahre 1632 oder Die Grabesbraut“. Zwei weitere Stücke aus diesem Jahr werden uns durch sämtliche Volkstheater Spielpläne des 19. Jahrhunderts begleiten: das Schauspiel „Das bemooste Haupt oder Der lange Israel“ von Roderich Benedix und Raupachs Schauerstück „Der Müller und sein Kind“. Benedix schrieb seine Stücke in der Art und Weise Ifflands, seine Verwicklungen schlingt er nach dem Muster Kotzebues. „Das bemooste Haupt“ ist ein ewiger Student, der keine Stellung findet. Er verhilft einem Liebespaar zur Ehe und schafft sich dadurch selbst sein Glück. Studentenszenen, Studenten- und Volkslieder, harmlose Witze und rührselige Momente füllen das Stück. Patriotische und moralisierende Lehren sind zahlreich angebracht. Ein Beispiel: „Lerne ein Glas trinken, aber werde kein Säufer. Halte dein Vaterland in Ehren. Lerne Schiller auswendig und Jean Paul!“⁸⁾. Besonders theaterwirksam

⁶⁾ Akten des Innenministeriums im HStA München, MInn 31 376.

⁷⁾ Über Carl Näheres bei Rommel (Literaturverzeichnis) und Franzelin.

⁸⁾ „Der Müller und sein Kind“ von Ernst Raupach, Leipzig 1910. „Das bemooste Haupt“, Leipzig o. J.

ist Raupachs Werk. Ein geiziger Müller duldet nicht, daß seine Tochter seinen Müllerburschen heiratet. Dieser hofft auf den Tod des Vaters. In der Christnacht sieht er auf dem Friedhof die Toten des kommenden Jahres, unter ihnen befinden sich der Müller, aber auch seine Tochter. Der Bursche erzählt seine Vision dem Müller, dieser wird tatsächlich krank und stirbt. Die Tochter nennt aber nun ihren Geliebten den Mörder ihres Vaters. Auch sie erkrankt. Erst am Sterbebett kann sie verzeihen. Höhepunkt dieses Stückes war zweifellos die Szene am Friedhof. Das Stück wurde deswegen mit Vorliebe am Allerseelentag gespielt.

Das Feld der Wiener Autoren beherrschte Nestroy mit „Lumpazivagabundus“, „Eulenspiegel“ und „Talisman“. Daneben finden wir Schikaneders komische Oper „Die Lyranten“, „Dr. Faust's Hauskätzchen“ von Friedrich Hopp und Meisl „Julerl, die schöne Putzmacherin“ (eine Parodie auf Spontinis Oper „Die Vestalin“). Der äußerst reichhaltige Spielplan dieses Jahres enthielt auch die erfolgreichsten Possen des Isartortheaters: „Der Fleischhauer von Oedenburg“ von Gleich (wieder bringt ein ländlicher Kraft- und Naturmensch städtische Verhältnisse in Ordnung), „Rochus Pumpernickel oder Die Zusammenkunft im Apolloaal“ von Stegmayer (eine Bearbeitung von Molières „Monsieur Pourceaugnac“, ausgestattet mit berühmten Opernmelodien) und „Die Hammer Schmiedin aus der Steyermärk oder Die Folgen einer Landpartie“ von Schick.

Erfolgstücke des Jahres 1844 waren vor allem das Vaudeville⁹⁾ von Blum „Marie, die Tochter des Regiments“ (Musik von Donizetti, Halevy, Auber, Malibran und A. Müller), „Der Glöckner von Notre-Dame“ von Charlotte Birch-Pfeiffer, der Schauspielerin und Vielschreiberin, eine Dramatisierung nach Alexander Dumas, sowie „Das Mädcl aus der Vorstadt“ von Nestroy. Auch Raimund war mit seinem „Barometermacher“ vertreten.

Josef Schweiger brachte immer mehr Wiener Possen heraus. Auf den Theaterzetteln wies er bei Erstaufführungen auf die Erfolge der betreffenden Stücke an den Wiener Volkstheatern hin. Von ihnen übernahm er sie ziemlich wahllos. So kamen alte und neue Wiener Stücke gleichzeitig zur Erstaufführung in München.

1845 übersiedelte Schweiger mit seinem Theater aus der Au in die Müllerstraße in der Isarvorstadt. Hier errichtete er im Garten des Gasthauses „Zu den drei Linden“ sein „Isarvorstadttheater“¹⁰⁾. Er selbst trat um diese Zeit

⁹⁾ In den 40er Jahren waren die französischen Singspiele in Wien Mode.

¹⁰⁾ Das „Isartortheater“ darf nicht mit dem „Isarvorstadttheater“ verwechselt werden!

kaum noch auf. Auf den Theaterzetteln finden wir seinen Bruder („Schweiger jun.“) und seine Söhne Max und Ludwig („Louis“) verzeichnet. Letzterer trat auch als Autor von Stücken hervor, so im Jahre 1845: „Der furchtbare Unbekannte oder Rache, Strafe und Buße für Verbrechen und die Todtenschenke zum rothen Kreuz bei der St. Johanniskapelle zu Sancta Arzobisio“. Im Mai 1846 stand das Lebensbild „Der Invalide“ auf dem Spielplan; der Verfasser war Franz Prüller, der für die Entwicklung des bayrischen Volksstückes so wichtig werden sollte. Ein weiterer bayrischer Autor war Babo, dessen vaterländisch-historische Schauspiele „Kaspar der Thorringer“ und „Agnes Bernauer“ vom Hofschauspiel übernommen wurden.

Im Juli des Jahres 1847 starb Josef Schweiger. Das Gesuch der Auer Bürgerschaft meint dazu: „Im Jahre 1847 segnete Josef Schweiger das Zeitliche, wie, hiervon wollen wir nicht sprechen, die ganze Stadt weiß es!! ... Max Schweiger erhielt die Bewillignug. Es zirkuliren hierüber unter dem Publikum mancherlei Gerüchte ...“. Allein, die Auer Bürgerschaft war dem Isarvorstadttheater nicht sehr gewogen, der Umzug hatte sie einer Verdienstquelle und einer Vergnügungsstätte beraubt. Die Wirte, Handwerker, kleinen Geschäftsleute, vielleicht auch schon die Grundstückshändler, hatten aus der Existenz dieses Theaters ihren Nutzen gezogen. Besucher aus ganz München waren in die Au gekommen, die dadurch eine Art volkstümliches Vergnügungszentrum geworden war.

Dreißig Jahre hatte Josef Schweiger sein Theater geleitet. In dieser Zeit waren entscheidende Änderungen im Münchner Volkstheaterrepertoire eingetreten: Die letzten Reste der Improvisationen des 18. Jahrhunderts, auch der schriftlich fixierten, waren beseitigt worden. Angeregt durch das Beispiel des Isartortheaters wurden die Wiener Autoren in den Spielplan aufgenommen und die Erfolgsstücke dieser Bühne nach ihrer Auflösung durch neue Wiener Possen ergänzt. Klassische Autoren wurden im Gegensatz zu dem Theater Carls von Josef Schweiger nicht gespielt. Auch die religiösen Schauspiele wurden wieder fallen gelassen, vielleicht waren finanzielle Gründe dabei entscheidend. Den Ausstattungsprunk des Isartortheaters konnte sich das Vorstadttheater in der Au nicht leisten. An die Stelle der Lipperlkomödien Lorenzonis und Franz Schweigers traten die Staberliaden Carls. Josef Schweiger war der letzte Lipperldarsteller in München. Im Spielplan hielten sich die romantischen Ritter- und Schauerstücke mit den Wiener Possen die Waage. Die Erfolgsstücke dieser dreißig Jahre blieben im Repertoire der folgenden Schweigertheater bis zu deren Auflösung im Jahre 1865, die Staberliaden wurden sogar noch am Gärtnerplatztheater umjubelt, wo sie in Ferdinand Lang, bekannt als „Papa Lang“, ihren letzten großen Interpreten fanden.

Max Schweigers Isarvorstadttheater in der Müllerstraße „Zu den drei Linden“, 1847—1865

Nach dem Tode Josef Schweigers übernahm sein Sohn Max das Theater. Seinem Bruder Ludwig kaufte er dessen Erbsprüche ab. Im Gegensatz zu seinem Vater setzte er die Vorstellungen auch im Winter fort. Diese Jahreszeit war für den Besuch des Theaters günstiger und brachte bessere Einnahmen. Zu Beginn jeder Spielzeit (Anfang Mai und Anfang Oktober) mußte er ein Gesuch um Spielerlaubnis beim Innenministerium einreichen. In einem solchen Gesuch¹¹⁾ für den Winter 1852 berichtete Max von den ungünstigen Verhältnissen der Sommersaison. Die Witterung und die Konkurrenz der Dultsehenswürdigkeiten, Zaubentheater, Seiltänzer und Kunstreiter, hätten den Besuch so herabgesetzt, daß die Gagen der Schauspieler aus den „Erübrigungen der Wintersaison“ bestritten werden müßten. Dazu kämen noch die Ausgaben für Heizung, Dekorationen, Vermehrung der Garderobe und der Bibliothek, sowie der Lebensunterhalt für den erkrankten Bruder Ludwig.

Max erwies sich als sehr geschäftstüchtig. Jeder Anlaß war ihm recht, Sondervorstellungen zu veranstalten. In diesem Zusammenhang bemühte er sich immer wieder um die Genehmigung, Freilichttheater errichten zu dürfen, sogenannte Arenen. Die Hitze der Sommermonate nämlich machte den Aufenthalt in den hölzernen Theaterbauten nicht verlockend. So schrieb er in einem Gesuch anläßlich der Feier der Rückkehr des Königs aus Italien im Mai 1853 unter anderem: „... Zu diesem Behufe bin ich gesonnen, sechs Theater-Vorstellungen im Freyen, gleich auf dem neben meinem Bühnenhause gelegenen Anger des Bierbrauers Mathias Pschorr, ohne Vorrichtung einer förmlichen Bühne, sondern nur auf einem mit lebendigen Taxbäumen besetzten, mäßig erhöhten und völlig offenem Podium, etwa ähnlich, wie bei den Passions-Vorstellungen zu Ammergau der Fall, zu geben und hierzu ausschließlich nur acht patriotische, aus der bayrischen Vaterlandsgeschichte entnommene Stücke zu wählen. Diese Stücke wären vornehmlich 1) Graf Arco's Heldenod 2) Churfürst Max Emanuel und 3) Agnes Bernauer.“ Die Einnahme der sechsten Vorstellung wollte Max den Armen schenken. Um das Gesuch zu unterstützen, fügte Max noch weitere

¹¹⁾ HStA München, Minn 31 379.

Versicherungen seiner patriotischen Gesinnung an. Es wurde jedoch wie alle folgenden (etwa 1854 anlässlich der Industrieausstellung, dann 1855 und 1859) abgelehnt. Die Gefahren bei einem plötzlichen Witterungsumschwung, vor allem aber die Konkurrenz für die anderen Theater, erschienen den Behörden zu groß.

Die Spielerlaubnisse für das Isarvorstadttheater wie für das seit 1850 bestehende Auer Volkstheater (siehe nächstes Kapitel) waren mit einer Abgabeverpflichtung für die Armenpflege verbunden. Auch hierzu dienten diese Sondervorstellungen. Neben seinen patriotischen Beweggründen und der Mitgliedschaft beim St. Johannisverein zur freiwilligen Armenpflege hob Max Schweiger immer wieder moralische und sittliche Tendenzen seiner Bühne hervor. So schrieb er in einem Gesuch vom März 1854:

„Während die Heiligkeit des Palmsonntags und des ihm vorhergehenden Samstags, wie des nachfolgenden Montags von solchen, die an diesen genannten drei Tagen keine Gelegenheit zu einem Theaterbesuche haben, leicht zu wilden zerstreuten, bacchantischen Freuden, verderblichem Spiel und unnützen Raisonnements und eiteln Kannegießereien, ausgeheckt von Unlust und Müßiggang, mißbraucht werden kann, ließe sich ein großer Theil der heilsamen Wirkung — den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren — von einer erlaubten, zweckmäßigen Benützung dieser Tage zur theatralischen Aufführung von Stücken religiösen und sittlichen Inhalts erwarten. Ich meine rührende und einfache Stücke mit moralischer Tendenz, Stücke, abgefaßt ganz streng im Sinne und Geiste der heiligen Schrift, Stücke, die mehr wie eine Handlung der Andacht als eine Ergötzlichkeit zu betrachten sind, und die dem Volk gewissermaßen zu einer theatralischen Erbauung, zur religiösen Erhebung, ja als poetische Vor- und Nachfeier kirchlichen Gottesdienstes dienen; ich meine religiöse Volksschauspiele, in denen ein biblischer Stoff dramatisch behandelt worden, und die also eine religiöse Grundlage haben.“

Auch diese als Benefizvorstellungen für den St. Johannisverein gedachten Aufführungen wurden nicht genehmigt. König Ludwig hatte sämtliche Theateraufführungen zwischen dem Schmerzhafsten Freitag und Ostersonntag verboten. Diese — nicht aufgeführten — Stücke stammten noch aus dem Repertoire des Isartortheaters. Sie waren vielleicht über Josef Schweiger an Max gelangt; möglicherweise führte sie auch Josef schon in der gleichen Reihenfolge auf.

„1) Die Maccabäer oder Die Eroberung Jerusalems, ein heiliges Trauerspiel ... nach dem Französischen ...

- 2) Salomons Urtheil¹²⁾ /: ein reines, tief gemüthliches, treuherzig nach dem biblischen Stoff behandeltes, bereits seit 1804 allenthalben oft mit großem Beifall gegebenes :/ musikalisches Drama /: Melodrama :/ nach dem Französischen ... frei bearbeitet von Stegmayer.
- 3) Moses, religiöses Drama von Ernst Benjamin Samuel Raupach.
- 4) Musikalisch-deklamatorische Unterhaltung, wobei die beschäftigten Theatermitglieder nicht im Kostüm, sondern Herren schwarz, Damen weiß gekleidet erscheinen, und zu deren Schluß etwa ein die Passionsgeschichte Jesu behandelndes Gedicht von einem Mitglied gesprochen wird, während sogenannte Tableaux oder plastische Schaustellungen lebender Bilder ergreifende Hauptscenen mit — in Farbe und Schnitt dem Original nachgebildetem Kostüm versinnlichen.“

Religiöse Schauspiele erfreuten sich in der ersten Jahrhunderthälfte großer Beliebtheit. Später wurde die Volksfrömmigkeit mehr eine innerliche, die sich nach außen nicht mehr so zeigen wollte, das religiöse Schauspiel trat zurück. Nur auf dem Lande hielt es sich noch lange, wie überhaupt viele Elemente des Volkstheaters des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zum Teil noch heute auf dem Lande lebendig sind (z. B. im Kiefersfeldener Volkstheater).

Max Schweiger erfreute sich bei den Behörden, insbesondere bei der Münchner Polizeidirektion, keines besonders guten Rufes. Das mag mitbestimmend für die vielen Ablehnungen seiner Sonderwünsche gewesen sein. Das bereits erwähnte Gesuch der Auer Bürgerschaft macht einige Anspielungen auf die versteckte Lage des Theaters in einem Garten. Im Sommer 1854 wanderte Max wegen „Unsittlichkeit und schlimmer Wirtschaft“ auf seinem Theater in einen 14tägigen Arrest. Die Behörden drohten ihm bei einer Wiederholung solcher Vorkommnisse mit einem Entzug seiner Lizenz. Ab 1857 wurden beiden Schweigertheatern die Spielerlaubnisse auf längere Zeiträume, meist auf zwei oder drei Jahre genehmigt.

Einen nicht geringen Anteil an der Aktivität Max Schweigers scheint seine Frau Catherina gehabt zu haben¹³⁾. Sie war nicht nur Schauspielerin, sondern

¹³⁾ Der Herr Vetter von Stadt und Land, 1862, Nr. 2 ff.

¹²⁾ „Salomons Urtheil“ war das meistgespielte Stück des Isartortheaters; Näheres bei Franzelin.

sie entwarf und verfertigte auch einen großen Teil der Garderobe selbst, was auf den Theaterzetteln eigens vermerkt wurde. Sie unternahm Reisen nach Wien und Berlin auf dauernder Suche nach geeigneten Schauspielern und Stücken. In den letzten Jahren des Theaters trat sie immer mehr in den Vordergrund, sie inszenierte, führte Regie und verfaßte sogar ein Stück.

Die Eigentümlichkeiten des Max Schweigerschen Volkstheaters lassen sich am besten an der Spielplangestaltung ablesen. Schon unter der Direktion Josef Schweigers konnten wir die Verwandtschaft mit dem Repertoire des Isartortheaters feststellen. Max verfolgte bewußt diese Linie weiter. Nicht umsonst sollten daraus die nämlichen Bedenken entstehen, die zur Auflösung des Carl-Theaters geführt hatten. Max brachte wieder klassische Dramen auf die Bühne, er griff somit auch in das Repertoire der Hofbühne ein. Dazu nahm er in seinen Spielplan Stücke mit sensationellen Effekten auf. Daß das Niveau der Bühne dadurch nicht gehoben wurde und die Klassikeraufführungen zu Travestien wurden, kümmerte ihn wenig. Der Zulauf aus allen Kreisen war für ihn Rechtfertigung genug. Nicht nur Leute aus den gehobeneren Schichten, der König selbst und Prinz Adalbert von Bayern waren unter den Besuchern. Entweder waren diese Besuche eine Geste gegenüber dem Volk oder die Ursache lag in der Freude an der naiven Darstellung und Travestierung.

Die Spielzeit 1848 zeigte bereits deutlich die neue Richtung im Programm. In größerem Umfang als bisher wurden wieder die Staberliaden aufgenommen. Adolf Bäuerle hatte den Staberl erstmals in seiner Lokalposse „Die Bürger von Wien“ auf die Bretter gebracht. Carl, der Leiter des Isartortheaters, der in dieser Rolle großen Erfolg hatte, verfaßte eine Menge Possen, in denen er die Figur des komischen Parpluimachers mit dem hinten wegstehenden Zopf in den Mittelpunkt stellte und so eine neue Hanswurstfigur schuf, einen „lockeren Zeisig, der überall zu Hause ist und Dummheit mit Verschmitztheit vereint“¹⁴⁾. Die charakterliche Vertiefung, die Bäuerle in seinem ersten Staberlstück der Figur gegeben hatte, fehlte allerdings völlig. Der Staberl Carls und seiner Nachfolger wirkte mehr durch äußerliche Komik, er versprach sich dauernd, redete eine Menge Unsinn daher und lebte von Situationskomik¹⁵⁾. Der Staberldarsteller bei Max Schweiger war Dor, der uns schon bei Josef begegnet ist. Das erste Staberlstück dieses Jahres hieß „Staberl als Improvisator“, es hielt sich bis zur Auflösung der Schweigerbühnen auf ihrem Spielplan. Dor bearbeitete Staberliaden Carls und Bäuerles, so etwa „Staberl in Floribus oder

¹⁴⁾ Schaumburg, Sammler 1917, Nr. 48, 49.

¹⁵⁾ Näheres bei Rommel, Nestroyausgabe.

Dr. Faust's Mantel und Kappe“, und vor allem die berühmte Freischützparodie: „Staberl in der Wolfsschlucht“. Auch dieses Stück verlor seine Zugkraft während der folgenden Jahre nicht. Der Clou dieser Parodie war, daß Max Staberl am Schluß statt auf eine Taube auf eine Gans schoß, nur damit Agathe ausrufen konnte: „Schieß nicht Max, ich bin die Gans!“ Auch in bereits fertige Stücke wurde der Staberl eingebaut, wie das der Titel der folgenden Posse zeigt: „Staberls Verlegenheiten als Diener zweier Herren“ von Meisel nach Goldoni. Außer Staberliaden spielte Max Soldatenstücke wie „Graf Walltron oder Ein Tag vor der Schlacht“ von Carl, „... ein großes militärisches Spektakel-Schauspiel mittelst Aufstellung eines natürlichen Waldes mit frischen grünen Tannenreisern. Der Erbprinz erscheint zu Pferd.“ Dieses Stück stammte eigentlich aus dem Jahre 1776, und zwar von dem Wiener Schauspieler Möller. Schikaneder hatte es bereits in Regensburg im Freien aufgeführt. Es bildete das Vorbild für die zahlreichen Soldatenstücke Schikaneders und später Carls: Ein Offizier verstößt aus menschlich entschuldbaren Motiven gegen das Kriegsgesetz und wird zum Tode verurteilt. Die Gnade des Fürsten rettet ihm im letzten Augenblick das Leben.

Von August Lewald, dem Theatersekretär am Isartortheater, stammte „Fürst Blaubart, der Mörder von sechs Weibern“. Weiter wurde Klingemanns „Faust“ gespielt, in dem Madame Schweiger als Satan auftrat.

An klassischen Stücken wurde gegeben: „Die Räuber“ von Schiller und Grillparzers „Ahnfrau“ sowie der „König Ottokar“.

Auch die üblichen Unterhaltungsstücke wurden durch Effekte interessant gemacht. So heißt es auf dem Theaterzettel zu dem komischen Vaudeville „15 Mädchen in Uniform oder Die Festung zu den verfallenen Türmen“ von Angely: „Sämtliche 15 Mädchen exerciren am Schluß im Feuer“. Die Zahl der Mädchen wechselte übrigens, je nach dem Stande des Ensembles, das ungefähr 30 Schauspieler umfaßte. Angelys Operette, die er aus dem Französischen übersetzt hatte, lebte von der Komik des Hauptdarstellers, die dieser als Invalide zu entwickeln hatte. Der französische Geschmack war in Wien wie in München besonders unter den Frauen tonangebend, französische Emigranten wirkten in beiden Städten als Erzieher. Aus dem Repertoire des Jahres 1848 sei noch die Parodie „Liebe und Kabale oder Die verhängnisvolle Limonade“ von Julius Hopp erwähnt.

Im Jahre 1849 konnte man unter anderem folgende Historienstücke sehen: „Margarethe von Burgund oder Die Schreckensnacht von Uesle“ von Dunder, dann eines der ältesten Themen des gesamten Münchner Volkstheaters „Mathias

Klostermeyer, der Wildschützhauptmann und seine Gesellen oder Der Bayrische Hiesel“ in einer Fassung von Regensburg, weiter „Graf Ratho oder Die Stiftung am heiligen Berg Andechs“ von Caesar Max Heigel und „Johannes Gutenberg, Erfinder der Buchdruckerkunst“ von Charlotte Birch-Pfeiffer. In dieser Gattung von Stücken gab es bereits eine Reihe bayrischer Autoren: Heigel, Birch-Pfeiffer, Babo, Törring-Seefeld u.a. Das Gebiet der leichteren Unterhaltung wurde noch von den Wiener Autoren beherrscht. An oberster Stelle stand weiter Nestroy, er blieb der beliebteste Autor der Schweigertheater.

Immer mehr suchte Max Schweiger seinen Zuschauern zu bieten. Ähnlich wie Carl brachte er Pferde auf die Bühne, so in Nestroys „Freiheit in Krähwinkel“ oder in der Posse „Gervinus, der Narr vom Untersberg bei Salzburg“ (der Theaterzettel wies auf die neuen Messingrüstungen der Schauspieler hin). Ein Erfolgsstück auf diesem Gebiet war Elmars Zauberposse „Paperl oder Die Weltreise des Wiener Capitalisten!“. Es wurden eigens neue Dekorationen gemalt: „Eine Gebirgsgegend — eine Schneelandschaft in Sibirien — Ansicht von Neapel — eine indische Landschaft — eine Krystallgrotte — Ansicht von Wien.“ Zwischen den Bildern und Akten wurden oft Tanzeinlagen gebracht. So sah man bei Elmars Posse „Des Teufels Brautfahrt“ einen „Amazonentanz“, einen „Rokokotanz“, einen „Höckerweibertanz“ und eine „Craconinca“. Dazu kamen noch „Brand und Einsturz des prachtvollen Saales“. An den Aktschlüssen brannte man ein „großartiges Feuerwerk“ ab. Ob das Feuerwerk allerdings wirklich großartig war, läßt sich nicht überprüfen. Die Polizei erhob jedenfalls keinen Einspruch wegen Brandgefahr. In Nestroys „Lumpazivagabundus“ wurde die Schlußdekoration mit rotem Feuer beleuchtet.

Es würde zu weit führen, eine vollständige Aufzählung aller gespielten Stücke zu bringen. Bei der Vielfalt der damaligen Spielpläne ginge der Überblick verloren. Es sollen hier die Aufführungen herausgegriffen werden, die besonders charakteristisch sind für die damalige Situation und die besonders häufig gespielt wurden.

Die Klassikerinszenierungen des Jahres 1849 sind besonders typisch für das Isarvorstadttheater. Max verband sie meist mit dem Gastspiel eines berühmten Schauspielers von einem der volkstümlichen Theater Wiens oder Berlins. 1849 war es Kunst, der sogar vom Wiener Nationaltheater kam. Er spielte die Hauptrollen im „Hamlet“ (Übersetzung und Bearbeitung von Schröder), in den „Räubern“, im „Tell“ (Geßler erschien zu Pferd), in „Kabale und Liebe“ (in „Rococo-Costumes“) und in Calderons „Das Leben ein Traum“.

1850 wurde das Theater umgebaut. Die Umbauten entsprachen der neuen Richtung im Repertoire. Ein neues „Bodium“ mit Versenkungen, ein Schnür-

boden und ein neuer Vorhang waren die wichtigsten Errungenschaften. Törings vaterländisches Schauspiel „Agnes Bernauer“ zeigte eine Reihe von Umzügen und Turnierkämpfen. Am Schluß des zweiten Aktes der „Räuber“ stand ein großes Tableau „Ein Gefecht zwischen den Räubern und Soldaten. ausgeführt von acht Reitern und 36 Mann zu Fuß“. In der Zauberposse „Die Tochter Luzifers“ von Friedrich stellte Max sogar einen „kaschirten“ Elefanten auf die Bühne.

Das wichtigste Ereignis dieses Jahres war die Erstaufführung zweier Alpenszenen in oberösterreichischer Mundart „s letzi Fensterln“ von Seidl und „Das Versprechen hinter'm Herd“ von Baumann, die beide eine Aufführungszahl von über 350 Vorstellungen erreichten und die, von Johann Schweiger übernommen, ebenso oft gespielt werden konnten und sogar noch am Aktienvolkstheater gegeben wurden. Seidls Einakter hat eine äußerst sparsame Handlung: Der Jäger Mathies nimmt Abschied von der Sennerin Rosl, da er zum Militär muß. Der gereimte Dialog ist von zahlreichen Liedern und Jodlern unterbrochen. Die große Wirkung beruhte wohl in der Darstellung des alpenländischen Milieus, das hier, zwar verklärt und verniedlicht, erstmals auf die Bühne kam. Das ganze Stück ist im Dialekt geschrieben. Seidl benützte eine Reihe österreichischer Wörterbücher und außerdem noch Schmellers Bayerisches Wörterbuch. Die Verwandtschaft der österreichischen mit der bayrischen Mundart sicherte die Verständlichkeit. Sonst ist das Stück sehr moralisch und es fehlen auch nicht die patriotischen Stellen:

„An Östreicha bin ich, bin friedli und gut;

Wann 's aba mein Land gilt, aft steigt's mar in's Blut.“

Auch die Regieanweisungen im Manuskript waren österreichisch: „... kummt eina und wisch sih'n Schwitz a¹⁶⁾“. Es wurde auch noch eine Fortsetzung gespielt: „Drei Jahrl'n nach'm letzt'n Fensterln.“ Auch hier besteht wieder der ganze Inhalt in dem Wiedersehen zwischen dem Jäger und der Sennerin. In beiden Einaktern findet sich auch keine größere Komik, sie lebten nur von der alpenländischen Sprache und von der humorvollen und reizenden Schilderung eines Liebespaares. Das hatte es bisher im Münchner Volkstheater nicht gegeben.

Von drastischerer Wirkung war Baumanns Alpenszene: Der Freiherr von Strizow aus Berlin kommt in die Steiermark, um Gamsen zu jagen. Er wendet sich an einen Wirt, der ein Wilderer ist, und fragt: „... Könnnten Sie mich

¹⁶⁾ Joh. Gabr. Seidl's gesammelte Schriften, 3. Bd., Wien 1873.

nicht auf eine Alpe führen; wissen Sie, wo es Sennerinnen gibt und Kuhgeläute und saure Milch und Aussichten und Nationalgesänge.“ Der Sohn des Wirtes bringt den Freiherrn zu seiner heimlichen Geliebten, einer Sennerin, die zu arm ist, um von dem Wirt als Schwiegertochter angenommen zu werden. Das Liebespaar zeigt dem Freiherrn steyrische Tänze, er verspricht ihnen zu helfen. Plötzlich taucht der Wirt auf. Sein Sohn versteckt sich hinter dem Herd. Der Alte, dem die Alm gehört, will nach dem Rechten sehen. Wirt: „Is mei Viach alls g'sund?“ Sennerin: „Dank der Nachfrag, mir sannt alle recht g'sund.“ Der Wirt redet der Sennerin zu, doch endlich zu heiraten, sie dürfe sich als Heiratsgut etwas wünschen. Sie wünscht sich nur, was hinter dem Herd liegt. Der Wirt ist einverstanden. Hinter dem Herd liegt sein Sohn, und als Strizow der Sennerin 100 Taler Heiratsgut schenkt, bleibt dem Geprellten nichts übrig, als seine Zustimmung zu geben. Nicht so großen Erfolg hatte die Fortsetzung „Der Freiherr als Wildschütz“. Auf der Gamsenjagd werden die Wilderer von Jägern überrascht. Durch allerhand Finten entkommen sie ihren Verfolgern. Erschöpft fährt der Freiherr heim, er muß sich vom Gebirge erholen. Die Bedeutung dieser Alpenszenen¹⁷⁾ Baumanns liegt nicht zuletzt darin, daß hier zum ersten Mal der Berliner als komische Figur auf der Bühne stand. Die hier angeschlagenen Motive wurden in zahlreichen Seitenstücken und Possen endlos variiert und finden sich bis heute im Repertoire der modernen Volks- und Bauerntheater.

Die Staberlposse „Das Oktoberfest in München oder Staberl als Rennbub“ persiflierte Münchner Aktualitäten und Örtlichkeiten. In den Wiener Possen erreichte man das gleiche durch Vertauschen der Wiener mit den Münchner Lokalitäten. Das satirische Element war in München, der Stadt der Witzblätter (Punsch, Fliegende Blätter u. ä.), immer stark entwickelt.

Neben den Gastspielen fremder Schauspieler bei Max Schweiger fanden auch Zirkus- und Varietévorführungen statt. Pantomimische Gesellschaften, Exoten, Orientalen, Tierbändiger u. a. sollten möglichst viel Abwechslung in das Programm bringen.

Im Jahre 1851 übernahm Max die Erfolgsstücke Franz Prüllers vom Auer Volkstheater „Der Toni und sein Burgei“, „Die Klosterbäuerin“ und ließ sich von dem ersten Autor des bayrischen Volksstücks den „Schmied von Kochel“ schreiben. Die Bedeutung dieser Stücke für das Münchner Volkstheater soll aber erst im Zusammenhang mit Johann Schweigers Volkstheater besprochen werden. Sie erlebten bei Max Schweiger die gleichen hohen Aufführungszahlen.

¹⁷⁾ „Das Versprechen hinter'm Herd“ von Alexander Baumann, Wien 1850.

Preis baute Nestroys Posse „Die Eisenbahnheiraten durch die Eisenbahn von Wien, Neustadt und Brünn“ auf bayrische Verhältnisse um, änderte die Ortsnamen in München, Kaufbeuren und Donauwörth und ersetzte die tschechische Sprachfärbung durch schwäbische Mundart. Nach Prüller tauchte in diesem Jahr ein weiterer Münchner Theaterautor auf: Ferdinand Fränkel. Von ihm stammte das Zauberspiel „Der Goldsee“.

Erwähnenswert sind aus dem Jahre 1851 noch die Staberliade „Aline oder Staberl und München in einem andern Weltteil“ von Bäuerle (Ein Bauernmädchen wird durch ein abenteuerliches Schicksal Königin von Golkonda, baut sich hier ein Stück Heimat und findet ihren Jugendgeliebten wieder), Böhms „Rübezahl oder Der lustige Münchner auf der Wanderung“ und Kaisers „Die Jagd nach dem Strohhut“.

Das bedeutendste Gastspiel dieses Jahres war das Eduard Binders, der daraufhin von Max fest engagiert und auch als Regisseur beschäftigt wurde. Binder wird uns im Laufe der Arbeit noch begegnen.

Fast alle Theateraufführungen wurden musikalisch begleitet. Jedes Schweigertheater hatte sein eigenes Orchester. Auch bei den Komponisten überwogen die Wiener: Wenzel und Adolf Müller und Franz von Suppé. Dieser schrieb die Musik zu den zahlreichen Possen Elmars, die bekannteste wurde: „Dichter und Bauer“. Carl Maria von Weber vertonte Wolfs Schauspiel: „Preziosa“.

Das Jahr 1852 brachte für beide Schweigertheater, besonders aber für Max ein unangenehmes Ereignis. Der Zulauf, den die Vorstadttheater zu verzeichnen hatten, erweckte die Bedenken des Hoftheaterintendanten Dingelstedt. Am 24. März richtete er ein Schreiben an das Innenministerium mit der Bitte, die Interessen der Hofbühne zu schützen¹⁸⁾. Darin heißt es: „Daß diese Interessen gegenüber der von den hiesigen Vorstadttheatern dem K. Hoftheater gemachten Concurrenz eines höheren Schutzes bedürfen, liegt, obgleich diese Concurrenz dermalen noch keine eigentlich gefährliche ist, doch am Tage. Andere Mittel und Kräfte als die jetzt den beiden sogenannten Volksbühnen zustehenden können jeder Zeit in deren Leitung und Betrieb eintreten und in ähnlicher Weise wie in früheren Zeiten das Isartortheater unter Carls Direktion dem K. Hoftheater den allerempfindlichsten Schaden nicht nur unmittelbar in seinen Einnahmen, sondern auch mittelbar in seinem Repertoire und Personal-Verhältnissen zufügen. Das Publikum, dessen wandelbare Gunst ohnehin von

¹⁸⁾ HStA München, MInn 54 133 und 31 376.

öffentlichen und königlichen Anstalten leicht überzugehen pflegt an solche, die sich volksthümliche nennen und demnach gebahren, entwöhnt sich ebenso leicht von einer Bühne, wie es an eine andere sich gewöhnt. Wo namentlich der nothwendige Unterschied der Eintrittspreise für die Vorstadttheater und gegen das K. Hoftheater spricht, liegt die Besorgnis, dieses hinter jenen zurücktreten zu sehen, um so näher, als gerade auf die Wohlfeilheit öffentlicher Unterhaltungen nirgends so viel wie in München gehalten zu werden scheint. Endlich wird einem Vorstadttheater so manches erlaubt und verziehen, was ein Hoftheater, das seiner äußeren Würde und künstlerischen Bedeutung bewußt und eingedenk ist, sich selbst niemals erlauben oder verzeihen darf.“

Nach einigen Verhandlungen kam es zu folgender Übereinkunft zwischen Hoftheaterintendanz und Innenministerium:

- „1) Die sogenannten Vorstadt- oder Volkstheater sollen nicht befugt seyn, klassische Stücke und höhere Dramen, sey es mit Gästen oder mit eigenem Personal, zu geben oder neu zur Aufführung zu bringen.
- 2) Denselben bleibt das Gebiet der Volks- und Spektakelstücke, Lokalpossen mit Gesang sowie ähnlicher Literatur-Erzeugnisse niederen Grades zur Bearbeitung überlassen, wobei es ihnen anheimgestellt ist fremde Gäste bei diesen Produktionen vorzuführen; dagegen solle
- 3) jenen Theatern die Aufnahme und Vorführung von Taschenspielern, Gauklern, Seiltänzern, Faustkämpfern, englischen Reitern, Panoramen- oder sogenannten Museen-Besitzern, lebenden Bilder- und Gruppenstellern, Menagerie-Eigenthümern, Thierbändigern, kurz alles, was in den Bereich von Dultspektakeln fällt und als solche besonderer obrigkeitlicher Zulaßung und Bewilligung bedürfen, untersagt seyn.
- 4) Es sollen ferner die Vorstadttheater kein aus dem Hoftheater vertragsmäßig oder vertragswidrig austretendes Mitglied und eben so wenig keinen Gast derselben, es möge derselbe wie oder worin immer auf der Hofbühne erschienen seyn, auf ihren Brettern vorführen dürfen, wenn nicht wenigstens 6 Monate vom Tage des letzten Auftretens im K. Hof- und Nationaltheater verflossen sind.
- 5) Die Vorstadttheater sollen auf ihre Vorstellungen keine Abonnements eröffnen und ihre dermaligen Tages- und Caßen-Preise ohne höhere Erlaubnis weder herabsetzen, noch erhöhen dürfen.
- 6) Die Vorstadttheater sollen auf die Vorstädte beschränkt, somit nicht in dem Rayon der inneren Stadt geduldet, und eben so wenig die Errichtung von sogenannten Sommertheatern oder Arenen in oder außer der Stadt den Unternehmern gestattet werden.“

Die folgende Bestimmung hatte die Intendanz nicht durchsetzen können: „Die Vorstadttheater müssen ihre Spielzeit nach der des K. Hof- und Nationaltheaters ansetzen, daß die Vorstellungen in jenen eine halbe Stunde früher endigen, als sie in diesem beginnen; ebenso ist die Beschränkung auf eine einzige Vorstellung am Tage, welche von 4 bis 6 Uhr das ganze Jahr hindurch anzuberaumen wäre, schon aus Humanitätsrücksichten auf die Mitglieder derselben zu empfehlen.“ Diese Bestimmung hätte natürlich den Untergang der Schweigertheater zur Folge gehabt. Sie spiegelt aber deutlich den Haß der Hoftheaterintendanz gegen die Konkurrenz wider. In den Bestimmungen wollte man allen üblen Erfahrungen, die man mit Carl und seinem Isartortheater gemacht hatte, ein für allemal vorbeugen.

Die Hoftheaterintendanz fand für die Vorstadttheater nur die abfälligsten Äußerungen. So schrieb sie zum Verbot klassischer Stücke: „... ein Verbot, welches aus ästhetischen Grundsätzen sich von selbst empfiehlt und auch tatsächlich nothwendig erscheint, wenn man auf der Bühne des Herrn Max Schweiger die abschreckenden, den Geschmack verderbenden und herabzerrenden Carikaturen Goethescher, Shakespeare'scher oder Calderon'scher Dramen, wenn man daselbst das reizende Conservationsstück Scribes *La bataille de Dames* als niedrige Posse *Der Hochverräter in Livree* gesehen hat ... Wer derlei seit einem Jahrzehnt auftauchende Unternehmen nur einiger Maßen beobachtet hat, muß überzeugt sein, daß sie überall sowohl den Untergang der Kunst vorbereitet, als den Aufgang der Revolution begleitet haben.“

Es wurde nun eine Liste von Stücken aufgestellt, deren Aufführung den Vorstadttheatern verboten wurde. Die Überprüfung geschah wie bisher. Die für eine Aufführung geplanten Stücke mußten eine Woche vorher bei der Polizeidirektion eingereicht werden, die sie an die Hoftheaterintendanz zur Zensur weiterleitete.

Der Schritt der Hofbühnenleitung war an sich wenig verwunderlich. Auf dem Gebiet der Unterhaltung waren ihr die Schweigertheater immer voraus. Die neuesten Produktionen Kotzebues konnte man bei ihnen früher sehen. Max Schweigers Absicht, einen möglichst vielseitigen Spielplan zu bieten, wurde durch die neuen Bestimmungen sehr eingeschränkt. Bis zum Jahre 1857 hielt er durch, dann richtete er ein Gesuch an das Innenministerium. Nachdem er sich für die bisherigen Gnadenbeweise des Königs bedankt und ihre positiven Auswirkungen geschildert hatte, schrieb er:

„Allein wie überall, so behauptet namentlich auf der Bühnenwelt der Geist des Fortschritts und des Aufschwungs sein tausendjähriges Recht. Das Publi-

kum ist ersättigt an dem ewigen Einerlei der Possen und Spektakelstücke, es verlangt nach edleren Genüssen und will doch wenigstens in einiger Abwechslung sich an höheren Geistesprodukten weiden. Allerdings erschließt für diese Gattung von Bühnenstücken der prachtvolle Raum der hiesigen Hofbühne sich: allein viele Hunderte müssen dieses Genusses theils wegen des mit ihren Mitteln nicht zu vereinbarenden Preises entbehren, theils, und zwar hauptsächlich können sie über die Zeit nicht so disponiren, um klassische und sonst gediegene Werke der Dramaturgie zu schauen, ... Wenn ich nun in Bezug auf Ausstattung und mit meinen Bühnenmitgliedern jedenfalls in der Lage wäre, diesen gerechten Wünschen des Publikums zu entsprechen, so scheitert mein guter Wille an dem Veto der Intendanz des Kgl. Hoftheaters. ... Wenn er (der Bürger) aber mit seinen Mitteln und zu der ihm zu Gebote stehenden Zeit immer nichts anderes zu sehen bekommen, als abgedroschene Comödien, dann ist nicht zu wundern, wenn meine Bühne nach und nach ihrem Verfall entgegen geht und ich für meine vielen Mühen und Opfer einstens keinen anderen Lohn habe, als mit Mangel und Entbehrung zu kämpfen. Dazu kommt noch, daß ich mir die verbotenen Stücke alle längst angeschafft habe. ... Beim Fortbestehen des Verbotes dieser Stücke erleide ich somit sehr empfindliche Vermögensverluste, welche zur jetzigen Zeit umso schlimmer wirken, als ja die erleichterte Kommunikation durch die Eisenbahnen¹⁹⁾ einen großen Theil des Publikums zu ländlichen Excursionen veranlaßt und diesen dem Theaterbesuche entzieht.“ Das Gutachten der Regierung von Oberbayern schloß sich Max Schweigers Gesuch an: „... daß unter Berücksichtigung der obwaltenden Verhältnisse, die Auf- führung klassischer Stücke und höherer Dramen auf den hiesigen Vorstadt- bühnen im allgemeinen nicht unbedingt die Interessen des Hof- und National- theaters beeinträchtigen, und andererseits in mancher Hinsicht bei gehöriger Auswahl der Stücke einen günstigen Einfluß auf die Anschauungsweise und Bildung des Volkes hervorrufen dürfte.“ Die Hoftheaterintendanz schaute das Repertoire des Isarvorstadttheaters nochmals durch und strich nur noch 39 Stücke (siehe Anhang). Der eigentliche Urheber dieses Verbotes, Dingelstedt, hatte München verlassen, nachdem er keinen Kontakt zur Bevölkerung gefunden hatte.

Kehren wir zurück zum Spielplan des Jahres 1852! Bei der Aufführung des Schauspiels „Kean oder Schauspieler und Seiltänzer“ von Herrman nach Alexander Dumas sah sich die Direktion genötigt, dem Publikum „geziemend“ mitzuteilen, „daß der im 4. Akt vorkommende Dialog in der Loge, im Parterre und auf der Gallerie zur Handlung des Stückes gehört“. „Der Graf von Monte Christo“ wurde gleich in zwei neuen Bearbeitungen gegeben, eine von Therese Megerle und eine von Franz Desloges. Der Münchner Autor Ferdinand Fränkel

¹⁹⁾ Die Eisenbahn gab es in München allerdings schon seit 1839.

rückte immer mehr in den Vordergrund. Er „lokalisierte“ auch, wie die Theaterzettel angeben, Wiener Possen. So bearbeitete er das meistgespielte Stück dieses Jahres „Der letzte Kasperl oder Des Spielwarenhändlers Traum. Zauberposse von Cola, München wie es trinkt und ißt, wie es lacht und küßt, in 7 komischen Tableaux:

- 1) Ein Badegast im Monat Mai in Kreuth.
- 2) Die Heimkehr von einer Partie nach Großhesselohe.
- 3) Wenn sich Herz und Mund tut laben, will die Nase auch was haben.
- 4) 30 Jahre aus dem Leben der schönen Nanni.
- 5) Eine fröhliche Gesellschaft im Bockkeller.
- 6) Häusliches Glück.
- 7) Finessensepperl als Liebesbote.“

Auch den Spielplan des Jahres 1853 beherrschte Fränkel: mit dem Zauberschwank „Bier, Bock und Schöps oder Ein verwunschener Brauer“ und der Lokalposse „Die Geheimnisse von München oder Die Dame mit dem Eberkopf“ (in späteren Aufführungen hieß es „Tottenkopf“). Der Erfolgsschwank des Wiener J. Böhm „Die falsche Pepita“ löste eine Reihe von Fortsetzungen und Seitenstücken aus. Noch im selben Jahr schrieb der Münchner Ludwig Thürmayer eine Posse mit dem Titel: „Die Münchner Jakobidult oder Staberl als Pepita“. Ebenfalls von Thürmayer stammten das vaterländische Schauspiel „Die Gründung der Frauenkirche in München“ und das Zaubermärchen „Die Töchter der Flammen“, ein Seitenstück zu L. Schuberts „Die Töchter der Luft“, das sich in München gleichfalls großer Beliebtheit erfreute. Die erfolgreichste Staberliade des Jahres 1854 wurde Fränkels: „Staberl und sein Sohn im Glaspalast“. Den Sohn spielte der vom Isartortheater übernommene Komiker Kohr.

1855 wechselte der Münchner Autor Franz Prüller, der bisher vorwiegend für Johann Schweiger geschrieben hatte, zu Max Schweiger über²⁰⁾. Hier ließ er sein vaterländisches Zeitbild „Die Bäcker von München“²¹⁾ und das Zauberbild „Die wilden Weiber vom Untersberg oder Die drei Johannisnächte“ aufführen. Im Mai dieses Jahres gab das Musikkorps des ersten Artillerieregiments Prinz Luitpold im Rahmen des Liederspiels „Die Zillerthaler“ von Nesmüller ein

²⁰⁾ Näheres bei Max See (Literaturverzeichnis).

²¹⁾ Näheres im nächsten Kapitel.

Konzert. Der Schauspieler Eduard Binder verfaßte ein Schauspiel: „Des Lebens dunkles Spiel oder Irrfahrten eines Schauspielers und Frauengunst und Frauenhaß.“ Wie Binder seine Schauspiele herstellte, wird uns noch zu beschäftigen haben.

Typisch für Max Schweigers Sucht nach Sensationen waren die in dieser Zeit einsetzenden Gastspiele des Affendarstellers Klischnigg. Der Spielplan zeigte während Klischniggs Anwesenheit nur Affenstücke: „Der Stumme und Sein Affe oder Die Wege der Vorsehung“, „Domi der Affe“ (Nestroy); auch der Hausdichter Prüller mußte seinen Beitrag liefern: „Der Affe in der alten Hofburg, ein Münchner Zeitbild.“ Prüllers Leistungen ließen allmählich nach. 1856 versuchte er es noch mit einer Bearbeitung von Meisls „Der Geist im Hofgarten“, wahrscheinlich im Anschluß an die Bearbeitung Carls²²⁾. Die Zugstücke dieser Zeit waren Possen wie „Sennora Pepita, mein Name ist Meyer“ von Hahn, „Meyer ohne Frack oder Pepital Nicht Pepita und doch Pepital“ von Heßling und „Meyer im Gebirge oder Pepita als Gensensjägerin“. Am Beispiele des Gelegenheitsschwanks Ferdinand Fränkels „Der Zopfabschneider“²³⁾ können wir uns eine Vorstellung von diesen Possen machen:

Der reiche jüdische Bankier Meier will ein großes Fest veranstalten, um bei dieser Gelegenheit den reichen Lord Harrison in sein Geschäft zu ziehen und nach Möglichkeit ihn mit seiner Tochter zu verloben. Schon in den ersten Szenen fallen eine Reihe von aktuellen und lokalen Anspielungen. Meier bestellt ein Orchester und spricht dabei von dem „Zukunftsgeklimper“ Wagners. „... mein finanzielle Constitution ist geworden wacklich, wie das Karlsthor nach der Explution.“

Staberl tritt auf: „Hab' ich die Ehre in unterthänigster Niederträchtigkeit Herrn von Meier zu sprechen?“ Dann gibt Staberl selbst einen Bericht über die Meierpossen bei Schweiger: „Wissen S', wenn ich unter der Wochen kein Geld hab', geh ich Sonntags allemal zum Schweiger 'naus. Wenn ich an d' Kassa kumm, da buck ich mich allemal und verlang mit recht feiner Stimm a Kinderbillet. Da schaut mich nacher die Kassierin für einen dummen Buben an und laßt mich um einen Groschen am Sechserplatz. Da hab' ich Ihnen schon oft g'sehen, Herr von Meier.“ Staberl wird als Lohndiener engagiert. Sein Wortschatz ist noch immer der gleiche wie zu Carls Zeiten: „Busam“ statt Busen, „warumperl“ statt warum, „bezappelt“ statt bezahlt u. ä. Natürlich fehlt auch der charakteristische Ausspruch: „Wenn ich nur was davon hab“ nicht. Es

²²⁾ Näheres über Carls Bearbeitung bei Franzelin.

²³⁾ Gedruckt München 1858.

fehlen auch nicht Anspielungen auf andere stadtbekannte Juden: „Hast des gehört? Er macht Witz, wie der blondgelockte Großmogul des Witzes, wie a Saphir, der doch auch einer ist von unsre Leut.“ Meier singt ein langes Couplet, aus dem hier zwei Strophen zitiert seien:

„Es geht mancher Stutzer fürnehm einher,
trinkt nichts als Champagner, als obs Wasser wär.
Er hat kein Erwerb, lebt gleich den Baronen,
hält Pferde und Wagen, als hätt' er Millionen,
verkehrt viel mit Wuchrer und anderm Gesindel,
drum sag ich: Der Mann lebt doch nur vom — —
(spricht) Nu wie heißt? — —
Nicht wahr, Sie können das Wort sich leicht denken,
Gott und die Welt, Sie können mir's schenken.

Man gibt im Theater a ganz neue Posse,
ein harmloses Ding, einen Schwank, eine Glosse.
Das Haus ist besetzt, ist wirklich hübsch voll,
und der Meier spielt selbst darin eine Roll'.
Man sieht ihn mit Parterre, mit Gallerie koquetieren,
natürlich, er möchte gern, daß Sie — —
(spricht) Nu wie heißt . . .“

Ein Zopfabsteher geht durch die Stadt. Auch Lea, der Tochter des Bankiers, wird der Zopf abgeschnitten. Es bietet sich die Gelegenheit, eine Arie Flotows zu parodieren:

„Mag der Himmel ihm vergeben,
was er an der Armen that.
Doch der Frevler soll erbeben,
ob der schwarzen, schwarzen, schwarzen That.“

Lord Harrison schließt mit seinem Wirt eine Wette ab, daß er zwei Zöpfe abschneiden wird, mit Staberl eine zweite, daß dieser ihn nicht in Verlegenheit bringen kann. Der Lord schneidet zwei Zöpfe ab, einer gehört dem Staberl²⁴⁾, Staberl schneidet dafür dem Lord einen Rockschoß weg, in dessen Tasche die Zöpfe stecken. Bei Meiers Festabend bietet sich die Gelegenheit für eine Quadrille und einige lebende Bilder. Staberl bringt den Lord durch seinen Raub in Verlegenheit und hat die Wette gewonnen. Auch Meier kommt auf seine Rechnung, der Lord verspricht, mit ihm Geschäfte zu machen. — Die Figur des

²⁴⁾ Der hinten wegstehende Zopf war ein äußeres Kennzeichen Staberls.

jüdischen Bankiers Meier taucht in einer Reihe von ähnlichen Possen auf. Sie ist im allgemeinen harmlos, mehr humoristisch als satirisch geschildert, eine ausgesprochen antisemitische Tendenz kann man nicht herauslesen.

Im selben Jahr wurde Goldonis „Diener zweier Herren“ in zwei Bearbeitungen aufgeführt, als Staberliade: „Staberls Verlegenheiten als Diener zweier Herren“ und als Vaudeville-Burleske „Zwei Herren und ein Diener“ von W. Friedrich.

Ferdinand Fränkel blieb auch in den folgenden Jahren der am meisten gespielte Münchner Theaterautor. Seine Erfolgsstücke 1857 heißen: „Das Münchner Kindl und der Riegelhaubenfeind oder Um alles in der Welt nur keine Münchnerin!“ und die Bearbeitung „Die Münchner in Berlin oder Neckereien, Liebeleien und Foppereien des Pimpelhuber senior und Pimpelhuber junior“. 1858 schrieb er die Posse „Ein Stündchen im Hofbräuhaus“. Fehr, ein Schauspieler, vereinte in seiner Posse „Staberl's, Meyer's und Stritzow's Verlegenheiten in Tegernsee oder Die Memoiren der Sennora Pepita de Oliva“, die Figuren der Münchner Typenposse.

Zur 700-Jahrfeier der Stadt München 1858 ließ Max Schweiger ein Festspiel aufführen: „München in allen Jahrhunderten“. Ein Blick auf den Programmzettel gewährt eine Vorstellung von dem Charakter des Stückes: Vorspiel: „Ein Feind der Neuzeit“ mit dem Komiker Dor in der Hauptrolle (vielleicht als Staberl), „1. Abt.: 12. Jahrhundert, Die Gründung von München. 13. Jh., Der Synagogenbrand in München. 2. Abt.: 14. Jh., Deutscher Mut und deutsche Treue. 16. Jh., Nach bitterm Leid folgt wieder Freud oder Die Entstehung des Schafflertanzes. 3. Abt.: 17. Jh., München im 30jährigen Krieg. 18. Jh., Bayerns Größe in seiner tiefsten Erniedrigung. Großes Tableau: Die Bauernschlacht bei Sendling. 19. Jh., Kunst, Wissenschaft und Gewerk. Huldigung seiner Majestät König Maximilians II., dargebracht von den Innungen der Handwerker.“

Im folgenden Jahr 1859 feierte man den 100. Geburtstag Friedrich Schillers. Ferdinand Fränkel schrieb ein Charakterbild „Friedrich Schiller als Mensch und Dichter“. Die erste Abteilung schildert Schillers Abschied von Stuttgart und von Laura. Als nächster Höhepunkt in Schillers Leben wird sein Wirken in Jena gezeigt, vor allem die Bekanntschaft mit Charlotte. Es folgen die Erhebung in den Adelsstand und die Heimkehr. Das Werk ist voll von Zitaten aus Schillers Dramen und Gedichten. Szenen aus den Dramen werden als lebende Bilder vorgeführt. Am Schluß wird eine Glocke hochgezogen, unter ihr steht Schillers Büste, die bekränzt wird. Anschließend spielte man den „Wilhelm Tell“, so zeigt es wenigstens der Theaterzettel an. Vielleicht wurde dieses den Schweigertheatern sonst verbotene Stück aus Anlaß des Jubiläums freigegeben.

Der Spielplan der folgenden Jahre hat wenig Neuartiges zu bieten. Das Feld beherrschten weiterhin die Münchner Lokalpossen Ferdinand Fränkels. Ihre Hauptwirkung bestand in der Aktualität. Die Titel warben um das Publikum aus den einzelnen Münchner Vorstädten: „Das wilde Heer oder Ein ächtes Münchner Früchtl und seine Erlebnisse in den Vorstädten Au, Giesing, Haidhausen, am Lehel, in der Maxvorstadt und am Türkengraben.“ Für die Aufführung des Schauspiels „Die Waise von Lowood“ erwarb sich die gastierende Schauspielerin Therese Duval von der Hoftheaterintendanz das Aufführungsrecht. Aber auch sonst tauchen wieder verbotene Stücke auf den Theaterzetteln auf, z. B. „Zriny“ von Körner. Ausnahmegesuche sind nicht erhalten. Die Theaterzettel sind allerdings kein hundertprozentiger Beweis für die Aufführung eines Stückes. So künden Theaterzettel aus den Jahren 1855/56 die Aufführung der „Räuber“ an, was wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Am 17. Februar 1862 feierte das Isarvorstadttheater sein 50jähriges Jubiläum. Sicher geschah dies nur, um Publikum anzulocken. Franz Schweiger hatte ja sein Theater schon 1807²⁵⁾ gegründet, Josef Schweiger 1817, ein „Isarvorstadttheater“ gab es erst seit 1848. Im gleichen Jahr ließ die Direktorin Catharina Schweiger eine selbstverfaßte Spektakelposse aufführen: „Die Franzosen in China“, „Zum Schluß Explosion der Festungswerke in Peking und Einmarsch der Franzosen durch die Bresche“. Das Stück erreichte nur wenig Vorstellungen. Öfters gegeben werden konnte die Posse „Der Finessen-Seppel von München und die schöne Nanni oder Nix g'wiß waß ma net“ von „A.P.“ Es handelte von den bekannten Münchner Originalen.

Dem Isarvorstadttheater scheint es in den letzten Jahren seines Bestehens an den geeigneten Schauspielern gefehlt zu haben. In den wenigen ernstzunehmenden Kritiken, die es über die Schweigertheater gibt, kamen die Schauspieler Max Schweigers nicht besonders gut weg. Es fehlt ein geeigneter jugendlicher Liebhaber, man hört den Souffleur besser als die Darsteller, in den Bauernkomödien spricht ein Teil der Kräfte hochdeutsch, der andere „lokalisiert“²⁶⁾.

1865 führte Max eine Parodie Fränkels auf, die wahrscheinlich in Anlehnung an ein ähnliches Werk Nestroys entstanden ist: „Tristanderl und Süßholde, dramatische Verslein mit Worten ohne Melodie, gegenwärtige Parodie einer Zukunfts-Oper in drei Aufzügen, wo drüber viel losgezogen wird, und einem Vorspiel des Vorspielers, von Richard, Wagnermeister und Stückeschreiber, sowie musikalischem Dramatisierer“. Im selben Jahr war der Tristan in

²⁵⁾ Franzelin, siehe Literaturverzeichnis.

²⁶⁾ „Der Herr Vetter von Stadt und Land“, 1862, Nr. 2 ff.

München uraufgeführt worden. Die Diskussionen um Richard Wagner begannen. Die Mißstimmung in der Bevölkerung fand ihren Niederschlag in den zahlreichen Wagnerparodien der zweiten Jahrhunderthälfte.

Am 31. Juli 1865 fand die letzte Vorstellung des Isarvorstadttheaters statt. Beide Schweigerbühnen mußten wegen der bevorstehenden Eröffnung des Aktienvolktheaters schließen. Man spielte „Yelva, die stumme Waise aus Rußland, oder Der Rückzug nach Moskau“ nach Scribe, im Anschluß daran Dors: „Staberl lebendig und todt“. Fränkel verfaßte den Abschiedsgruß, Lina Schweiger, die Tochter des Direktors, trug ihn vor. Jeder der zahlreichen Besucher erhielt ein Porträt Max Schweigers²⁷⁾.

„Zum letztenmale öffnen sich die Pforten des Isarvorstadttheaters seinen Freunden und Gönnern, zum letztenmale trete ich vor ein verehrtes Publikum, welches mir von Kindheit an seine Huld und Nachsicht so reich gespendet, mit schwerem Herzen scheide ich, scheiden wir Alle von der Stätte, wo wir Jahre lang gewirkt. Mögen Sie uns ein freundliches Angedenken bewahren, wie auch wir Alle die hier verlebten Stunden zu den schönsten unseres Lebens zählen und Ihrer Güte nie vergessen werden.“

So lauteten Max Schweigers Abschiedsworte auf dem Theaterzettel.

Max Schweigers Isarvorstadttheater hatte in der ersten Zeit seines Bestehens die Manier Carls im Isartortheater fortgesetzt: Es bevorzugte Stücke, die effektvolle Inszenierungen gestatteten. Um die Mitte der 50er Jahre trat eine allmähliche Änderung im Repertoire ein. Das bayrisch gefärbte Charakterbild trat in den Vordergrund. Der Übergang vollzog sich aber erst bei Johann Schweiger und soll dort ausführlicher besprochen werden.

²⁷⁾ Destouches, Jahrbücher der Stadt München im Stadtarchiv München, 1865.

Johann Schweigers neues Vorstadttheater in der Au, 1850—1865

Seit dem Jahre 1846 bemühte sich Johann Schweiger, der Bruder Josef und der Onkel Max Schweigers, um die Konzession für ein eigenes Volkstheater. Das Gesuch vom Dezember 1848 wurde, soweit es sich auf Josef bezog, bereits zitiert²⁸⁾. Darin heißt es weiter: „Vielseitigen Aufforderungen, — und nachdem mir bei Lebzeiten meines Bruders öfter Versprechungen gemacht worden waren, daß einst nach dem Ableben meines Bruders die Bewilligung zur Fortführung besagten Theaters sicher auf mich übertragen werden würde, besonders da mein Bruder das Theater des Vaters nebst Zubehör allein geerbt, ich damals unmündig, nie vom Erbe des Vaters einen Genuß gehabt, sondern unter fremden Menschen mein Brot machen mußte, — folgend, bewarb ich mich nach dem im verwichenen Jahre erfolgten Ableben gedacht meines Bruders um das durch seinen Tod erledigte Privilegium, da dasselbe rein Ausfluß Allerhöchster Gnade keineswegs gleich einer Erbschaft vom Vater auf den Sohn übergehen mußte, sondern dem würdigsten Bewerber zuerkannt werden konnte, mich anbietend, im Bewilligungs-Falle mit den beiden Söhnen meines Bruders, mich durch eine angemessene Entschädigung abzufinden. Allein ungeachtet, wie ich ganz sicher weiß, mir nach dem einstimmigen Gutachten der einschlägigen Unterbehörden in jeder Beziehung eine ungleich bessere Qualifikation zur Seite stand, als meinen Mitbewerbern, — den beiden Söhnen meines Bruders, — so wurde gleichwohl dem Älteren derselben, Max Schweiger, mit fraglichem Privilegium Allerhöchst begnadiget, nachdem der jüngere Louis, zu Gunsten des Bruders, gegen Vertrag einer jährlichen Entschädigung, meines Wissens verzichtete, welcher Fall zwischen meinem Bruder und mir niemals eingetreten.“ Johann Schweiger fügte diesem Gesuch eine Reihe von Zeugnissen über seine Leistungen als Theaterdirektor auf dem Land bei, Zeugnisse des Magistrats der Au, des Oberregisseurs und Hofschauspielers Heigel und eine Reihe von Unterschriften. Die Hoftheaterintendanz hatte gegen das Gesuch nichts einzuwenden, dagegen äußerte die Regierung von Oberbayern Bedenken wegen Johanns unzureichenden Geldmitteln, wegen der Konkurrenz für die anderen Bühnen; es bestehe kein Bedarf für ein zweites Volkstheater. Der König selbst schien nicht abgeneigt zu sein. Ein direktes Gesuch Johann Schweigers verwies er an die erste Instanz. Im Juni 1849 überreichte eine Deputation von Bürgern aus der Au ihr Gesuch:

²⁸⁾ Kapitel über Josel Schweiger, Minn 31 376, vgl. S. 10 f.

„... 1) Wir erlauben uns die Frage aufzustellen: Ist denn die Vorstadt Au in sittlicher Beziehung so sehr verrufen, daß die Errichtung eines Theaters an der Landstraße zunächst der Isarbrücke als die Unsittlichkeit fördernd erscheinen könnte? Wir glauben, diesen Punkt gar nicht näher erörtern zu dürfen, sondern entschieden mit „Nein“ beantworten zu sollen. —

2) In welcher Hinsicht kann es denn in gewerblicher Beziehung eher nachtheilig als gewinnbringend erscheinen? Diese Frage scheint uns überhaupt in einem Bureau-Zimmer nicht richtig beantwortet werden zu können; auch ist es eine traurige Erscheinung, daß das eigentliche bürgerliche gewerbliche Leben daselbst immer nur nach dem todtten Buchstaben der Verordnungen, nie aber von eigentlicher Quelle aus beurteilt wird, denn wahrlich, wir Gewerbetreibende würden uns wohl hüten, Etwas zu wünschen, was auf unsere Gewerbe nachtheilig einzuwirken vermöchte.“

Nach den bereits zitierten Äußerungen über Josef Schweiger²⁹⁾ gipfelt das Gesuch in der lapidaren Frage: „Warum dem Einen Alles, dem Andern gar nichts?“

Daraufhin wurde es Johann Schweiger versuchsweise erlaubt, von Mai bis Oktober 1850 Theatervorstellungen durchzuführen. Bereits im September 1850 mußte die Regierung von Oberbayern zugeben, daß es dem Leiter des Neuen Auer Volkstheaters „durch eine glückliche Wahl der Stücke gelang, auch in jenen Räumen sonst fremdes Publikum aus den höheren Ständen anzuziehen und demselben auch sonst ein klagefreies Betragen zur Seite steht“.

Wie sein Neffe Max mußte Johann am Beginn jeder Spielzeit ein neues Gesuch einreichen. Ab 1851 spielte er auch im Winter. Während Max in seinen Gesuchen dauernd auf seine finanziellen Nöte hinwies, bemühte sich Johann in der ersten Zeit, seine Erfolge zu schildern. Er wollte zeigen, daß er seine Theaterlizenz mit Recht erhalten hatte. So schrieb er im Jahre 1851 folgenden Bericht über sein Theater an das Innenministerium:

„Das Repertoire ist durch eine durchgreifende Reform bey Aufführung älterer Stücke und bey Auswahl neuerer zur Aufführung gekommener so glücklich gewesen, selbst dem feineren Geschmack des Publikums der höheren Claßen zu entsprechen, daß nicht nur nach mehrmaliger Wiederholung des Stückes ein großer Theil des Theaterpublikums wegen Mangel an Raum von der

²⁹⁾ Vergl. Seite 10 f.

Caße abgewiesen werden mußte, sondern daß eines dieser Stücke in neuester Zeit sogar am Königlichen Hof- und Nationaltheater über die Bühne gegangen ist.“

Über das „bessere“ Publikum bei Johann schreibt Flüggen³⁰⁾: „Dieses Theater war in Folge seiner Repertoire-Gesinnungstüchtigkeit ebenso gut der Sammelplatz des Volkes wie der ‚Gesellschaft‘. Geistesadel wie Cornelius, W. v. Kaulbach, Graf Pocci, v. Kobell, Rahl, Genelli etc.³¹⁾ ging ‚hinaus‘, um sich zu erfreuen nach des Tages geistiger Arbeit an dem ursprünglichen harmlosen ‚Weinen‘ und ‚Lachen‘ des Volkes, die Wirkung einer Verbrüderung zwischen Bühne und Volk zu studiren, zu beobachten, wie die Bestrafung des Lasters, die Belohnung der Tugend den Zuschauer erschüttert wieder hinausführte ins Leben.“

Von dem Hochwasser des Jahres 1851, das nach Kirchner Johann Schweigers Volkstheater übel mitgespielt haben soll, erwähnt sein Direktor in den Spielgesuchen nichts. Entweder hat Kirchner, wie große Teile seines Aufsatzes beweisen, auch hier ungenaues und fehlerhaftes Quellenmaterial verwendet, oder der Schaden war nur geringfügig und stand in keinem Verhältnis zu den günstigen Einnahmen. Hörte Johann dagegen von einem Hochwasser oder von größeren Brandschäden auf dem Land, veranstaltete er nicht selten Sondervorstellungen und übermittelte die gesamten Einnahmen, ohne die Unkosten abzuziehen, den Geschädigten³²⁾.

Das Neue Auer Volkstheater erfreute sich unter seinem Leiter eines besseren Rufes als das Isarvorstadttheater. Im Streit um die Berechtigung eines Volkstheaters wurde Johann Schweigers Bühne bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als eine Art Ideal hingestellt. Die Kritiken in den Zeitungen³³⁾, sie wurden allerdings von Freunden verfaßt, heben bei Max Schweiger vorwiegend Dekorationen und Garderobe hervor, vielleicht noch die Vielfalt der Stücke. Bei seinem Onkel wurde die Schauspielkunst gelobt. Johann soll ein guter Komiker gewesen sein, er war auch der Staberdarsteller seiner Bühne. Er bot lange nicht so viel optische Reize und sensationelle Effekte, auch die Ritter- und Spektakelstücke spielten nicht die Rolle wie am Isarvorstadttheater. Auf klassische Stücke ließ er sich überhaupt nicht ein. Der Schwerpunkt seines Spielplans lag auf Possen und Charakterbildern. Besonders letztere Gattung erfreute sich bei ihm großer Beliebtheit. Die Einrichtung seines Theaters scheint primitiver gewesen zu sein. Während es bei seinem Neffen schon eine moderne Gas-

³⁰⁾ Das moderne Volkstheater, Seite 12.

³¹⁾ Münchner Maler.

³²⁾ Z. B. 1851 für die Brandgeschädigten der Stadt Traunstein.

³³⁾ Näheres bei Max See (Literaturverzeichnis).

beleuchtung gab, verwendete Johann noch 1863 Unschlittkerzen. Wie sein Konkurrent bemühte er sich um die Errichtung von Freilichttheatern, Ostervorstellungen und ähnliches. Auch er erhielt dafür keine Erlaubnis. 1855 und 1857 wollte er sein Theater aus der Au in die Altstadt verlegen, was am Widerstand der Hoftheaterintendanz scheiterte. Vom Jahre 1857 an verschlechterten sich seine finanziellen Verhältnisse. Sonderveranstaltungen zu wohltätigen Zwecken fanden nicht mehr statt, ja er mußte eine Bitte an den Armenpflegschaftsrat um Ermäßigung seiner Beiträge richten³⁴⁾:

„Die Verhältnisse der beiden hiesigen Volkstheater haben sich in letzter Zeit sehr ungünstig gestaltet, da der Theaterbesuch hauptsächlich wegen der außergewöhnlichen Theuerung aller Lebensmittel, überhaupt bedeutend abgenommen hat.“

Nach längeren Verhandlungen wurde der Beitrag von 400 auf 250 Gulden herabgesetzt.

Doch nun zum Spielplan im einzelnen³⁵⁾! Die ersten Jahre von 1852 bis 1853 wiesen eine Reihe von Erfolgsstücken auf. Zunächst handelte es sich um die Kassenschlager Josef Schweigers und des Isartortheaters: „Der Viehhändler aus Oberösterreich“ und „Die Räuber auf Maria Culm“. Dann kamen die Alpenszenen „Das Versprechen hinter'm Herd“ und „s' letzti Fensterln“, die bis 1865 über 360 mal gegeben werden konnten. Die große Überraschung aber waren die neuen Volksstücke Franz Prüllers. Im Jahre 1850 wurde „Da Toni und sei Burgei oder Das Fest am Kochelsee“ aufgeführt, es folgte „Die schöne Klosterbäuerin oder Der Lawinensturz“³⁶⁾. Diese Stücke hießen „Originalcharakterbilder aus dem bayrischen Hochland“. Sie bildeten eine neue Gattung von Volksstücken, ja eigentlich die ersten Volksstücke, wie wir sie als solche bezeichnen. Hier wurde das Landvolk dargestellt, nicht mehr karikiert. Der Bauer stand im Mittelpunkt des Stückes und war nicht mehr nur komische Nebenfigur. Freilich war dieser beginnende Zug zum Realismus, der ein rein bayrisches Volksstück ermöglichte, nicht frei von romantischen Stimmungseffekten. Johann Schweigers Publikum war begeistert und Max Schweiger bemühte sich, schnell diese neuen Stücke zu übernehmen. Vor allem schätzte man an diesen Charakterbildern den realistischen Dialog, von dem es hieß, er sei wie aus dem Leben gegriffen. Sogar die Theaterzettel wurden bayrisch. So hieß

³⁴⁾ Um sein Zulassungsgesuch zu fördern, hatte er sich 1850 einen zu hohen Beitrag herausgesucht.

³⁵⁾ Theaterzettel, Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Bavar. 827 ay.

³⁶⁾ Näheres über Prüller bei Max See und H. W. Rückle.

es bei einem Stück Prüllers: „A alte G'schicht, wo's no Geister geb'n hat, mit a recht schöne Musi ... Der dritte Akt spielt sö auf a Minuten um a ganz Jahr später.“ Die „recht schöne Musi“ stammte von dem Kapellmeister des Auer Volkstheaters, Prummer, der die Musik zu allen Charakterbildern Prüllers bei Johann Schweiger schrieb. Die neuen Volksstücke gelangten bis Wien und auch an das Münchner Hoftheater (allerdings nur im Fasching). Die zahlreichen Stücke Prüllers, bis 1855 waren es nicht weniger als 17, hatten natürlich nicht alle die gleiche Qualität und den gleichen Erfolg. Die beiden ersten wurden am meisten gespielt. Die Verwendung der Mundart hat Prüller zweifellos von den Alpenszenen Baumanns und Seidls gelernt, aber er hatte sie doch zum ersten Male in abendfüllenden Stücken verwendet und sie mit einer Schilderung des Bauern verbunden.

Wie weit die Wiener Autoren diesem Zug zum Bayrischen angepaßt wurden, läßt sich im einzelnen nicht nachweisen. Belegbar ist, daß Seidls „s letzi Fensterln“ bei Johann Schweiger in „oberbayrischer Mundart“, bei Max in österreichischer gespielt wurde³⁷⁾.

Unter den anderen Münchner Autoren finden wir auch bei Johann Schweiger Ferdinand Fränkel. Sein Erfolgsstück war: „Die Beterin an der Mariensäule in München, ein Münchner Lebensbild“. Das Stück steht in der Tradition Raupach — Benedix. Die gottesfürchtige Magd Adelheid muß ihren Verlobten, der sie bisher aus Armut nicht hatte heiraten können, in den Rußlandfeldzug Napoleons ziehen lassen. Im Gedränge des Abschieds geht ihr gemeinsames Kind verloren. Adelheid wird wahnsinnig, der Tod ihres Liebsten wird bekanntgegeben. In ihrem Wahn betet Adelheid an der Mariensäule in München um die Wiederkehr ihres Liebsten und um Rückgabe ihres totgeglaubten Sohnes. Dieser ist von einem Wirtspaar gefunden worden und erhält später deren Tochter wegen seiner Tüchtigkeit zur Frau. Nach 15 Jahren kehrt Adelheids Verlobter aus russischer Gefangenschaft zurück. In Altötting findet die ganze Familie wieder zusammen. Auch dieses Stück trägt stark nationalbayrische Züge. So sagt ein ausländischer Gast bei der Hochzeit von Adelheids Sohn: „Ich liebe den Tanz und sehe gerne die kräftigen Gestalten der bayrischen Burschen und Mädchen in ihren Nationaltänzen“³⁸⁾.

Die Staberlposen nehmen in der Au nicht den großen Raum ein wie in der Isarvorstadt, trotzdem finden wir sie immer wieder im Repertoire.

³⁷⁾ Theaterzettelangabe.

³⁸⁾ Gedruckt München 1852

Das Zugstück des Jahres 1854 wurde Prüllers „Die Gründung der St. Magdalenen-Kapelle in Nymphenburg oder Die schöne Spängler-Wabi vom Sporer-gaßl“. Im gleichen Jahr konnte man auch Castellis berühmte-berühmten „Hund des Aubri“ sehen.

1855 kam es zum Bruch Prüllers mit Johann Schweiger und zugleich zu einem Skandal. Prüller wollte ursprünglich sein neues Stück „Die Schlacht bei Ampfing“ bei Johann herausbringen. Nach der Trennung studierte er es bei Max ein. Johann führte aber ein Stück mit gleicher Grundidee und Handlungsführung von Theodor Fischer auf. Die Polizeidirektion verweigerte ein Verbot dieses Stückes: es sei nicht wortwörtlich nachgebildet. Prüller veröffentlichte den Vorfall in den Zeitungen und machte so große Reklame für sein, wahrscheinlich auch für des Konkurrenten Stück.

Bei Johann Schweiger gastierten zahlreiche auswärtige Schauspieler. Sehr beliebt in München war Marie Geistering. Sie war ursprünglich Schauspielerin am Isarvorstadttheater gewesen und hatte dann ein Engagement nach Wien angenommen. Fast jedes Jahr kam sie nach München, um bei Johann oder später am Gärtnerplatztheater zu spielen. Ihre stärkste Rolle war das „Barfüßle“, ein Charakterbild nach Auerbachs Dorfgeschichte nach Moritz Reichenbach. Nicht immer waren die sogenannten Charakter- und Lebensbilder wirklich solche, auch Wiener Possen wurden wegen der größeren Zugkraft dieser Bezeichnung so genannt. Auf das „Barfüßle“ trifft die Bezeichnung zu. Leider können wir uns von diesem Stück nur auf Grund der Erzählung eine Vorstellung machen³⁹⁾. So läßt sich z. B. nicht feststellen, ob und wie weit das schwäbische Milieu dem bayrischen angeglichen wurde. Marie Geistering bevorzugte schwäbische Rollen (1858: „Das Schwaben-Mädle“), bayrischer Dialekt wird also kaum verwendet worden sein. Das Stück erzählt von dem Waisenkind Amrei, das in einem schwäbischen Dorf aufwächst. Das Barfüßle, wie es auch genannt wird, muß sich durch viel Not und Drangsal durchkämpfen, aber ihr tugendhafter Charakter und ihr natürlicher Stolz helfen ihr dabei. „Alles staunte über die Weisheit des Kindes.“ Auf einer Hochzeit fällt die arme Magd dem schönsten und reichsten Burschen auf. Er heiratet sie später auch. Den Widerstand der Familie vermag Amrei durch ihre beispiellose Tugend und einen rechtzeitig auftauchenden Geldschatz zu bezwingen. Dieses sehr oft gespielte Charakterbild zeigt die Neigung dieser Gattung, ins Rührselige und Sentimentale abzugleiten. Die Tugend der Hauptfigur wird überbetont. Es gibt nicht nur, wie in den Stücken Benedix', Kotzebues und der Wiener Autoren,

³⁹⁾ Berthold Auerbach, Das Barfüßle, Reutlingen 1927.

gute und schlechte Menschen, vielmehr ist Amrei die einzige wirklich tugend-same Person, während die anderen gemischte Charaktere sind, mehr Kontrastfiguren als wirkliche Gegenspieler.

Aus dem Repertoire des Jahres 1853 wären noch zu nennen: Ehrenheisels Posse „Der Tambour der zweiten Compagnie oder Der Profoli und die Seinige“ und „Die schöne Mehlmesser Pepi“ von Langer. In diesem Jahr wurden auch die Pepitapossen von Max übernommen. Militärkapellen gaben im Rahmen der Vorstellungen Konzerte. Auch im Auer Volkstheater traten Truppen mit lebenden Bildern, Tänzen und akrobatischen Künsten auf. Meist wurden zwischen einzelnen Nummern oder im Anschluß an die Vorführung einige kurze Uinakter aufgeführt, damit möglichst viel Zuschauer auf ihre Rechnung kamen.

Die zugkräftigsten Stücke des Jahres 1859 waren „Die Naturgrille“, eine Posse von Bittner-Morländer und Leitners „D' seltsame Brautwerba oder Dö freiwillinga Tiroler Jäger und der Berliner in der Herkiren“. Die Gestalt des Berliner als heitere Kontrastfigur war seit dem Freiherrn von Stritzow aus dem „Versprechen hinter'm Herd“ nicht mehr wegzudenken.

Eine ähnliche Rolle wie der Affendarsteller Klischnigg am Isarvorstadtheater scheinen in der Au die Gastspiele einer dreiköpfigen Zwergenruppe gehabt zu haben. Diese Liliputaner, sie nannten sich Jean Piccolo, Jean Petit und Kiß Jozsi, brachten nicht nur eigene Possen, sondern sie spielten auch im normalen Repertoire mit, wo sie durch ihre Erscheinung zusätzliche Heberkeitserfolge erzielten. Ihr beliebtestes Stück war Offenbachs Operette „Orpheus in der Hölle“⁴⁰⁾, die den Auftakt zu den Offenbachserien des Gartnerplatztheaters bildete. Die Inszenierung war allerdings noch ganz im Stil der alten Possen gehalten, das Stück wurde als „Posse mit Musik“ angekündigt, zwischen den Akten wurden lebende Bilder gezeigt. Ohne die Zwerge wurde diese Operette bei Johann nicht aufgeführt. Ein weiteres Erfolgsstück des Jahres 1860 war Ludwig Thürmayers vaterländisches Zeitbild „s Midei vom Staffelsee oder Das getheilte Herz“.

Die Festaufführungen zur 700-Jahrfeier der Stadt München im Jahre 1858 und zu Schillers 100. Geburtstag 1859 zeigten deutlich den Unterschied zwischen den Bühnen Max und Johann Schweigers. „Münchens Gründung und sein erster Bürger“ bot zwar auch optische Effekte, aber die Volksszenen in bayrischer Mundart standen doch im Vordergrund. Zur Schillerfeier spielte man

⁴⁰⁾ eigentlich „Orpheus in der Unterwelt“.

nach den üblichen Tableaux und Festsprüchen ein französisches Lustspiel „Der Neffe als Onkel“ in einer Schillerschen Übersetzung⁴¹⁾.

Die Münchner Lokalpossen und Parodien des Vielschreibers Ferdinand Fränkel nahmen auch bei Johann Schweiger einen immer größeren Raum ein. 1862 schrieb er „Unterbrochene Elysiumsfreuden und unerhoffte Westendhalle-Fatalitäten“ sowie die Parodie „Fäustling und Grete, parodierende Burleske mit Gesang aus dem Deutsch-Göthischen in's Gouno-Französische und aus dem Französischen wieder in's Deutsche übersetzt, dann in's Groß-Münchnerische übertragen und für's Klein-Vorstädtische eigens bearbeitet“. Von Fränkels Wagnerparodien wurde schon gesprochen. Für Johann Schweiger schrieb er „Der Thannhäuser Tonerl von der Au oder Der Musikantenkrieg beim Salvatorbier und der Friedenschluß im Bockkeller“. Unter den Münchner Autoren ist auch Johanns Schauspieler Louis Ströhl. Von ihm stammt die Zauberposse „Ein Münchner Hofbräuhaus in der Mongolei oder Dießmal wird er solid“. Am Erfolg dieser Stücke mag nicht unerheblich die Musik des Kapellmeisters Prummer mitgewirkt haben.

1863 trat, so könnte man fast sagen, ein Rückschritt in der Entwicklung des Auer Volkstheaters ein. Man spielte ein Volksstück von Flamm: „Um Mitternacht“, in dessen Rahmen Geistererscheinungen mittels „des von Herrn Flerx erfundenen Riesenapparates“ gezeigt wurden. Der ganze folgende Spielplan wurde von diesem Apparat beherrscht. Es wurden nur Stücke gegeben, in denen sich Geistererscheinungen unterbringen ließen. Mit Flerx, einem Sohn Carls, machte Johann allerdings einen guten Fang. Er wurde als Schauspieler und Regisseur beschäftigt und nahm schließlich, als sich Johann Schweiger immer mehr zurückzog, eine leitende Stellung ein.

In diese Zeit fielen auch die ersten Dramatisierungen der Erzählungen des Münchner Heimatschriftstellers Hermann Schmid. Ferdinand Fränkel schrieb für die Geisterserie „Drei Allerseelennächte“ nach Schmid und Ludwig Ströhl „Almenrausch und Edelweiß oder Das Wiedersehen im Zuchthaus in der Au“. Diese Bearbeitungen hatten allerdings noch keinen besonderen Erfolg.

Die Zugnummer des Jahres 1864 waren wieder die drei Zwerge mit Thürmayers „Gasthaus zum Riesen Goliath“. 1865 gastierte eine Wiener Schauspielgruppe unter dem Direktor Fürst, die in der Presse gute Kritiken erhielt.

Am 15. September 1865 fand die letzte Vorstellung des Neuen Auer Vorstadttheaters statt. Nochmals traten Johann Schweiger und seine Frau persön-

⁴¹⁾ Vgl. Seite 29, Kapitel über Max Schweiger.

lich auf. Man spielte „A Blumensträuß'l gebunden von verschiedenen Komödien“. Johann Schweiger stimmte zum Schluß Raimunds Lied an „So leb denn wohl du stilles Haus“⁴²⁾. Das letzte Schweigertheater war geschlossen.

Ein abschließender Rückblick auf die rund 60 Jahre Schweigertheater läßt uns folgende Leistungen dieser Bühnen feststellen. Es hatten sich in München neben den Hofbühnen eigene Volkstheater durchgesetzt und sich trotz aller Anfeindungen und Behinderungen durch die Hoftheaterintendanz und die Behörden zu behaupten gewußt. Der Zulauf von Besuchern aus allen Kreisen rechtfertigte diese Unternehmen. Das Repertoire hatte sich vom improvisierten Lipperlstück über die Ritter- und Spektakelstücke und Wiener Possen bis zu Ansätzen eines echten bayrischen Volksstückes entwickelt. Der Einfluß Carls vom Isartortheater und die Bedeutung Prüllers dürfen dabei nicht übersehen werden. Daneben hat aber auch das Publikum seinen Anteil. Der allgemeine Zug zum Realismus und die Besinnung auf bayrische Eigenart ermöglichten den Aufstieg der von Prüller ausgelösten Richtung. Dazu kamen die wirtschaftlichen Interessen der Vorstadtbevölkerung. Die Theater wurden für sie ein lebenswichtiges Element. Besonders deutlich soll dies im folgenden Kapitel werden.

⁴²⁾ Destouches. Jahrbücher der Stadt München im Stadtarchiv München. 1865.

Bemühungen um die Errichtung weiterer Volkstheater, 1827—1865

1. In der Maxvorstadt

Als die Bürger der Maxvorstadt sahen, wie günstig sich das Vorhandensein eines Volkstheaters auf den wirtschaftlichen Aufschwung eines Stadtteils auswirken konnte, beschlossen sie auch ein Volkstheater zu gründen bzw. gründen zu lassen. Ihr Stadtteil war ja erst im Aufbau begriffen und die Geschäftsleute erhofften sich von Personal und Publikum eines Theaters zusätzliche Einnahmen. Sie wandten sich deshalb an den Schauspieler Eduard Binder, der von 1852 bis 1855 bei Max Schweiger gespielt hatte⁴³⁾ und dann wegen einiger Differenzen zu Johann übergewechselt war. Binder richtete am 31. März 1856 ein Gesuch an das Innenministerium⁴⁴⁾:

„Aufgemuntert von den in dem allerehrfurchts angezogenen Circulare unterzeichneten Bürgern der Max-Vorstadt, so wie nach allenthalben verlaublichen Wünschen der übrigen Einwohner, es möge auch denselben gleich den Bewohnern der übrigen Stadttheile der ihnen so lange vorenthaltene dramatische Hochgenuß durch Errichtung eines Volks-Theaters zu Theil werden, vermochte ich es nicht, mit diesem Unternehmen betraut — das ehrenvolle Anerbieten zur Etablirung eines Volks-Theaters in bekannter Vorstadt von mir abzulehnen...“

Das Theater sollte als Steinbau im Garten der Gaststätte „Wittelsbacher-garten“ in der Theresienstraße errichtet werden. Als weiterer Grund wurde auf die 127 385 Einwohner und die monatlich 6000 Fremden hingewiesen, die ein drittes Volkstheater rechtfertigen sollten.

Die beiden Schweiger bekamen bald Wind von der Angelegenheit. Gleich im April gingen zwei Gegengesuche beim Ministerium ein. Max Schweiger schrieb: „... Daß dieses Unternehmen, deßen Wahrheit vorausgesetzt, für die beiden bereits bestehenden Volksbühnen von unrechtlicher Tragweite ist, daß die Entstehung dieses Projekts den unbedingt nothwendigen Untergang der beiden übrigen Vorstadttheater sowie den Ruin nicht allein unserer beiden armen Familien, sondern auch den von den übrigen ziemlich zahlreichen Bühnenmit-

⁴³⁾ Vgl. Seite 22.

⁴⁴⁾ HStA München, Minn 54 139.

gliedern nach sich zieht ... möchte kaum in Zweifel gezogen werden können.“ Johann bediente sich der Wünsche der Bürger aus anderen Vorstädten: „... Durch die allergnädigste Bewilligung, mein Theater von der Au in die Ludwigs-Vorstadt transferieren zu dürfen, würden auch den Bewohnern der Max-, Karls-, und Schönfeld-Vorstadt ihre oft ausgesprochenen Wünsche erfüllt, während mein Neffe Max Schweiger ... das Publikum der Josefs-, Sendlinger-, Isar- und Auer-Vorstadt hinlänglich befriedigen kann.“

Der Gastwirt Nikolaus Brunner, der Besitzer des „Wittelsbachergartens“, erklärte im gleichen Monat die maßgebenden Erwägungen für dieses Unternehmen: „Durch die Errichtung des Theaters steht der Max-Vorstadt ein glänzender Gewinn in Aussicht. Verkehr, Handel und Wandel werden neu aufleben und die bürgerlichen Geschäfte segensreich sich heben, während dieselben trotz der großen Bevölkerung bisher flau gehen und sich aller Handel, wie der Verkehr der Lebensmittel noch immer in das Innere der Stadt zieht, wie um so drückender fühlbar wird, als auch noch der sehr kleine Präsenzstand des Königlichen Militärs in der Türkengrabenkaserne Verschleiß und Verkehr bedeutend vermindert.“ Gegen die Bedenken der Schweiger macht Brunner geltend: „Dieselben sind von der Max-Vorstadt zu weit entfernt. In denselben wird des Tags zweimal gespielt, und die Stadt- wie die Vorstadtbewohner füllen in beiden Theatern stets ein volles Haus, deren Einnahmen auf das Ersprößliche gehoben wurden. Endlich kann eine Concurrenz von solchen Vergnügungs-Anstalten bei so großer Bevölkerung nur höchst wünschenswerth seyn.“

Die Stellungnahme der Regierung von Oberbayern gibt über dieses Unternehmen weiteren Aufschluß:

„... Wie die Verhandlung vom 30. April curr. entnehmen läßt, entsprang die Errichtung eines Volks-Theaters in der Max-Vorstadt schon vor zwei Jahren bei mehreren Gewerbeleuten dieses Stadttheiles. Das Unternehmen soll durch Aktien von dem Gastwirthe Brunner zum Wittelsbacherhofe, dann vom Bäckermeister Flohmann, Vorstadtkrämer Hofmann, Garkoch Kraemer und Metzgermeister Steigleder ausgeführt werden ... Die Vorfrage, ob die Errichtung eines dritten Vorstadttheaters veranlaßt oder erwünscht sei, glauben wir mit der Polizeidirektion München und mit der Hoftheaterintendanz unbedingt verneinen zu müssen. ... Obwohl hierdurch das Gesuch des Eduard Binder entschieden sein dürfte, glauben wir dennoch erwähnen zu sollen, daß derselbe nach den von der Polizeidirektion gegebenen Aufklärungen nicht als die Persönlichkeit erscheint, welche der Leitung eines Theaterunternehmens in allen Beziehungen gewachsen ist. Seine sittliche Haltung ist zufolge der polizeilichen Recherchen nichts weniger als empfehlend, und die Besorgniß der Polizeidirektion, sein Hang zum weiblichen Geschlechte möchte in Zügellosigkeit ausarten, wenn er als Theaterdirektor Gewalt erlange, möchte nicht so unbegründet sein.

... Und im Hinblick auf die Charakterschilderung vom 9. Mai c., welche seine in den Neuesten Nachrichten in neuerer Zeit erfolgte Erwiderung auf eine Recension eines von ihm verfaßten Theaterstückes⁴⁵⁾ genügend bewahrheiten dürfte, muß ihm diese Fähigkeit (ein Theater zu leiten) abgesprochen werden. Außerdem ist er vermögenslos ...“ Der Verlegung des Johann-Schweiger-Theaters wurde nichts entgegengestellt. Das Innenministerium lehnte beide Gesuche ab.

Tatsächlich reichten beide Schweigertheater für München voll aus. In ihrer jeweiligen Eigenart ergänzten sie sich. „Heit geh' i zum Schani (Hani) und morgen zum Maxl“, so lautete ein geflügeltes Wort unter dem Theaterpublikum. Immerhin war es kein angenehmer Spaziergang, bei dem damaligen Zustand der Straßen in den Vorstädten etwa von der Maxvorstadt in die Au hinauszupilgern. Die finanziellen Schwierigkeiten der späteren Jahre, der allgemein spärliche Theaterbesuch um das Jahr 1859, der sich auch für die Hoftheater⁴⁶⁾ (1859 war das Residenztheater nach längerer Pause wieder eröffnet worden), auch in Wien und Berlin bemerkbar machte, hätte sicher zum Untergang eines, wenn nicht aller drei Vorstadttheater geführt. Deshalb wurde auch die Gründung des Aktienvolktheaters im Jahre 1865 nur unter der Bedingung genehmigt, daß vorher die beiden Schweigertheater geschlossen würden.

Binder richtete nochmals ein Gesuch an das Innenministerium, in dem er vor allem auf die vielen leerstehenden Wohnungen in dem neuerbauten Stadtteil hinwies. Er fügte 682 Unterschriften bei, darunter die des Prinzen Adalbert und des Herzogs Maximilian von Bayern. Auch dieser letzte Versuch schlug fehl. Binder mußte nach dieser mißglückten Aktion München verlassen, die beiden Schweiger wollten ihn nicht länger beschäftigen. Erst die neue Reichsgewerbeordnung des Jahres 1869 ermöglichte die Erfüllung seiner Wünsche.

2. Bemühungen um die Erneuerung des Isartortheaters

Neben dieser Aktion, die von Bürgerkreisen ausging, versuchten einige Theaterdirektoren in das verwaiste Isartortheater einzuziehen, das als Leihhaus u. ä. verwendet wurde⁴⁷⁾. Die Gesuche des Schauspielers Johann Weinmüller⁴⁸⁾ aus Regensburg vom 24. 4. 1827 und des Kammerherren Freiherr von

⁴⁵⁾ „Des Lebens dunkles Spiel“, vgl. Seite 27.

⁴⁶⁾ Vgl. Seite 35.

⁴⁷⁾ Näheres bei Franzelin.

⁴⁸⁾ HStA München, MInn 31 344 und 31 377.

Seefried vom 4. 1. 1848 wurden abgelehnt. Mehr Aussichten hatten die Gesuche Johann Schweigers und des Theaterdirektors Friedrich Engelken⁴⁹⁾ im Mai 1860. Johann schrieb:

„Eure Königliche Majestät haben schon den Wunsch geäußert, daß Allerhöchst Ihre Hauptstadt ein Theater zweiten Ranges, ein eigentliches Volkstheater besitzen möge, und dieser Allerhöchste Wunsch gibt mir allerunterthänigst gehorsamst Unterzeichneten den Muth, mich mit einer allerehrfurchtvollsten Bitte dem Throne Eurer Königl. Majestät zu nahen, durch deren Allernädigste Erhörung die ganze Bevölkerung Münchens Eurer Königlichen Majestät zu heißem Dank verpflichtet würde.“

Der Magistrat hatte beschlossen, das Gebäude dem Theaterunternehmer zu verkaufen, der das Privileg erhalten würde. Das Innenministerium befürwortete die Konzession für Johann Schweiger. Die Hoftheaterintendanz war gegen das Wiederaufleben des Isartortheaters. König Max entschied am 24. Januar 1861 persönlich: „Gegen das Wiedererstehen des Isarthortheaters als Volkstheater, anstatt der beiden jetzt vorhandenen Vorstadttheater habe Ich durchaus Nichts, würde vielmehr daßelbe nicht ungern sehen. Jedoch dürfen Unternehmer weder auf eine Erweiterung der den Vorstadttheatern eingeräumten Befugnisse noch auf irgend einen Zuschuß aus Meinen oder öffentlichen Kassen zählen.“

Die finanziellen Unterstützungen, die der Leiter des ehemaligen Isartortheaters, Carl, erhalten hatte, waren der Hauptgrund für die Auflösung im Jahre 1825 gewesen. Johann Schweiger versuchte nun seinen Neffen dahin zu bewegen, auf seine Lizenz zu verzichten. Max forderte eine Ablösung seines gesamten Theaters mit Garderobe für 30 000 Gulden, die in das Hypothekenbuch des Isartortheaters einzutragen wären. Darauf ließ sich Johann nicht ein. Er ersuchte um eine Änderung der Bestimmung, daß beide Vorstadttheater aufgehoben werden müßten, zu erlangen. Max Schweiger verfaßte jetzt auch ein Gesuch:

„Euer Königliche Majestät wollen allergnädigst geruhen, uns beiden Besitzern der Vorstadttheater gleiche Rechte einzuräumen, und keinen durch Verleihung des Isarthortheaters, ohne Ablösung der jetzt bestehenden Vorstadt-Theater zu begünstigen.“

Max wollte, daß ihm gemeinsam mit seinem Onkel die Leitung übertragen würde, „was umso gerechter wäre, da meine Ansprüche auf Führung eines

⁴⁹⁾ HStA München, MInn 31 377. Engelken wurde später Direktor am Gärtnerplatz.

Theaters jedenfalls die Älteren sind, und meine Vorfahren Vater und Großvater so vieles Gute für die Stadt München geleistet ...“. Es kam zu keiner Einigung zwischen den beiden Schweiger. Trotz der Bedenken der Regierung von Oberbayern gegen die Benutzung des Theatergebäudes als Leihhaus ließ sich der König nicht bewegen, seinen Entschluß abzuändern. Das Isartortheater schied endgültig aus der Reihe der Münchner Theater aus. Die im Jahre 1863 einsetzenden Bemühungen um das Aktienvolkstheater rechneten von vorneherein mit einem anderen Stadtviertel und einem anderen Gebäude. Ob Johann Schweiger allein oder zusammen mit seinem Bruder dem Isartortheater ein ähnliches Schicksal wie dem Aktientheater hätte ersparen können, ist schwer zu beurteilen. Seine elftägige Direktionszeit im Aktientheater läßt darüber keine Schlüsse zu.

Das Münchner Aktienvolkstheater, 1865—1870

Das Aktienvolkstheater unterscheidet sich von den bisher behandelten Münchner Volkstheatern dadurch, daß es weder von einem privaten Unternehmer noch vom Staat, sondern von einer Aktiengesellschaft geleitet wurde. Einen Vorläufer fanden wir in dem Versuch, ein Volkstheater in der Maxvorstadt zu gründen; auch dieses sollte ausschließlich durch Aktien finanziert werden.

Die Idee, Aktiengesellschaften zum Betrieb eines Theaters zu gründen, lag in der Zeit. Im 19. Jahrhundert wurden die Aktiengesellschaften zu einer allgemein verbreiteten Erscheinung. In den mittleren Städten Deutschlands wurden die Stadttheater meist als Aktienunternehmen geführt. Das Risiko einer privaten Leitung war zu groß und kunstbegeisterte Höfe, die auch volkstümliche Theater einrichteten, waren selten⁵⁰⁾.

Natürlich standen bei einem von Bürgern finanzierten Unternehmen die wirtschaftlichen Erwägungen im Vordergrund, die Aktienbesitzer wollten auch verdienen. Wie weit die Gründung des Münchner Aktienvolkstheaters auf eine Grundstücksspekulation zurückzuführen ist, um den Wert des neuen Stadtteils um den Gärtnerplatz zu heben, läßt sich nicht einwandfrei feststellen. In einer der Streitschriften, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gegen das Gärtnerplatztheater geschrieben wurden, heißt es: „Ein Geldmäcen haute viele seiner Wiesen zu Bauplätzen dekretirt, folglich mußte die Fläche belebt, gehoben werden⁵¹⁾.“ Diese Streitschriften besitzen nicht allzuviel objektiven Wert, da es in ihnen hauptsächlich darum ging, Mißstände aufzudecken. Wäre in weiten Bevölkerungskreisen der Wunsch nach einem größeren Volkstheater nicht rege gewesen, hätten Grundstücksspekulationen auch nichts bewirken können.

Die ersten verlässlichen Nachrichten über dieses Unternehmen stammen vom 22. Juni 1863. Das Staatsministerium des Handels und der öffentlichen Arbeiten berichtete an den König:

„In jüngster Zeit hat sich in München ein Privatkomitee gebildet, ein der Hauptstadt mehr entsprechendes Volkstheater zu bauen; dasselbe beabsichtigt

⁵⁰⁾ Näheres bei Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

⁵¹⁾ Flüggen, Das moderne Volkstheater, Seite 2.

die hiezu nöthigen Fonds im Voranschlage zu 600 000 fl durch Gründung einer Aktiengesellschaft mittels Emission von 6000 Stück à 100 fl aufzubringen, mit dieser Summe einen passenden Bauplatz anzukaufen, darauf ein geräumiges Theater mit vollständiger Einrichtung und einer besonderen Restauration herzustellen und zu betreiben, auf dem etwa übrig bleibenden Theile des Bauplatzes Wohnungen oder Kaufläden zu bauen und zu vermieten, die bisherigen zwei Volkstheater zu den drei Linden und in der Au nebst Zubehör anzukaufen und die beiden Besitzer Max und Johann Schweiger durch eine Entschädigung abzufinden ...⁵²⁾.

Als Bauplatz war der sogenannte Eichthalanger an der Ecke der Utschneider- und Klenzestraße vorgesehen. Das Gründungskomitee bestand aus Kaufleuten und Beamten sowie Literaten, unter ihnen Bodenstedt, Köberle und Trautmann. Diese sagten sich allerdings später wieder los, da ihre Erwartungen von dem Unternehmen getäuscht wurden.

Der König fand gegen die Gründung des Theaters nichts einzuwenden. Er verlangte nur Maßnahmen zur Wahrung der Ordnung und der guten Sitten, keine Erweiterung des Repertoires gegenüber den Rechten der Schweigertheater und eine materielle Bürgschaft der Gründer für eine Reihe von Jahren. Sonst scheint er allerdings dem Unternehmen sehr skeptisch gegenübergestanden zu sein. Er schrieb an das Innenministerium:

„Die ungemein großen Lasten, welche durch die Ablösung der Schwaiger-schen Conceßionen, die Herstellung eines Theater-Neubaues und die von den Gründern im Betrage zu 27 000 fl beanspruchten ‚Freiaktien‘ erwachsen, sind nicht geeignet, dem Unternehmen eine günstige Zukunft zu versprechen. Ich finde mich deßhalb nicht bewogen, demselben die Führung Meines Namens zu gestatten.“

Nach Vorlegung eines Bauplans, eines Kostenvoranschlages und der Statuten der Gesellschaft sowie des angeschlossenen Pensions- und Hilfsvereins des Theaterpersonals, konnte das Handelsministerium an die Regierung von Oberbayern melden:

„Seine Majestät der König haben unterm 10. May d. Js. allergnädigst geruht ... die Gründung einer Aktiengesellschaft zur Errichtung und zum Betrieb eines neuen Volkstheaters in München unter der Firma ‚Aktiengesellschaft des Volkstheaters in München‘ mit dem Sitze in München und

⁵²⁾ HStA München, MInn 54 142, auch zum Folgenden.

einem Grundkapital von 600 000 fl, welches in Aktien à 100 fl auf den Inhaber lautenden begeben wird, auf die Dauer von 99 Jahren zu genehmigen . . . dieser Aktiengesellschaft die landesherrliche Concession zum Betriebe des neuen Volkstheaters zu ertheilen . . .“ Der Zinsfuß betrug 4%.

Mit dieser Konzession verbanden sich verschiedene Verpflichtungen. Das Repertoire schloß die Oper, das Ballett und das klassische Drama aus. Den polizeilichen Forderungen zur Aufrechterhaltung der Ordnung und der guten Sitten war Folge zu leisten. Ein Exemplar jedes neuen Stückes, Aktes, Teiles, Prologs, Epilogs und jedes Zusatzes war sieben Tage vor der Aufführung bei der Polizeidirektion einzureichen, die dann die Aufführung aus Gründen der Sittlichkeit, Schicklichkeit oder öffentlichen Ruhe jederzeit verbieten konnte. Den feuerpolizeilichen Bestimmungen war Folge zu leisten und für einen Polizeibeamten, für Gendarmereicassistenten und ärztliche Helfer waren unentgeltliche Sitzplätze bereitzustellen.

Mit der Zeichnung der Aktien ging es nicht so gut, wie man es sich erhofft hatte. Deshalb beschloß der Stadtmagistrat, der dem Unternehmen wohlwollend gegenüberstand, eine Zeichnung von 50 000 fl aus dem Gemeindevermögen. Dagegen erhob die Regierung von Oberbayern Einspruch. Dieses Theater sei für die Gemeinde nicht wichtig, außerdem stehe ihr in der Vollversammlung der AG zu wenig Einfluß zu Gebote⁵³⁾. Diese Ablehnung förderte das Mißtrauen und die Kaufunlust in den Kreisen der Bevölkerung. Der Verwaltungsrat der Gesellschaft richtete ein Gesuch an das Innenministerium, in dem er nicht nur auf die zu erwartenden finanziellen, sondern auch auf die künstlerischen und sittlichen Gewinne, die sich die Gemeinde erwerben könne, hinwies. Nach einem weiteren Gesuch des Stadtmagistrats wurde die Zeichnung mit Geldern aus dem Stammvermögen der Stadt genehmigt. Man trat sogar an den König heran, um ihn zur Zeichnung von Aktien zu bewegen. Ludwig II. aber lehnte ab. Das Handelsministerium berichtete darüber:

„Nach den von den Gründern des Aktientheaters veröffentlichten Berechnungen würde dasselbe einen jährlichen Reinertrag von mindestens 10% abwerfen. Seien diese Berechnungen richtig, so könnten einem so gewinnbringenden Unternehmen die Mittel nicht fehlen; seien sie es aber nicht, so solle nicht der Name Allerhöchstderselben dazu dienen, mit ihm Kapital zu machen.“

Am 25. August 1864 fand die Grundsteinlegung des Münchner Aktienvolkstheaters statt. Der bayrische Heimatdichter Dr. Hermann Schmid hielt die Fest-

⁵³⁾ Zum Folgenden: Kreisarchiv München, RA Fasc. 3796 Nr. 16871, Polizeidirektion Verz. 24 a II Fasc. 3 Nr. 5 h.

rede. Er bemühte sich, dem Begriff „Volkstheater“ einen neuen besseren Klang zu verleihen. Er stellte es in eine Reihe mit Volkslied und Volksbuch. Das neue Theater sollte ein „Bild des allgemein Menschlichen, zurückgestrahlt aus dem Spiegel der besonderen Volks- und Stammeseigenthümlichkeit werden“⁵⁴⁾. Doch dahin sollte noch ein weiter Weg sein.

Das Theater wurde bis Anfang November 1865 fertiggestellt. Es umfaßte 400 Sperrsitze, 400 Stehplätze, zwei Königs- und zwei Prinzenlogen, drei übereinander zurücktretende Logenreihen und eine Galerie. Es bot Raum für 1700 Besucher.

Am 4. November 1865 wurde das Theater am Gärtnerplatz feierlich eröffnet. „Vor der officiellen Eröffnung war eine Gratis-Decorationsprobe in Gegenwart der eingeladenen Actionäre. Es gab viel offene Verwandlungen; der damals achtzehn Jahre alte Maschinist blamirte sich. Die Verwandlungen klappten nicht. An den Malereien war nichts auszusetzen, als daß der Herr Hofmaler Jank sich horrend dafür hatte bezahlen lassen“⁵⁵⁾. Ein weiteres Mißgeschick kam am Abend dazu: die beiden Kandelaber vor dem Gebäude brannten nicht, einer fiel sogar um.

Man spielte ein von Hermann Schmid verfaßtes Festspiel „Was wir wollen“. In einer Mondscheinlandschaft bei der Burg Schwanek traten eine Reihe von allegorischen Figuren auf: die Isarnixe (dargestellt von der später so berühmten Hofschauspielerin Klara Ziegler), das Münchner Kindl, die Volksdichtung, das Märchen, der Ernst, die Laune, der Ton, die Form, der Schalk, der Tanz usw. Sie sollten die zukünftige Entwicklung ankündigen. Als Nachspiel folgte ein komisches Singspiel von Jacques Offenbach: „Eine musikalische Soirée in der Vorstadt“.

Ein Teil der Mitglieder der aufgelösten Schweigertheater wurden übernommen, unter ihnen Flerx⁵⁶⁾. Die übrigen Mitglieder der neuen Bühne wurden aus ganz Deutschland zusammengeholt. Ob das Ergebnis der Entdeckungsreisen des Verwaltungsrates wirklich in 12 Liebhaberinnen, 12 Soubretten, 24 munteren Liebhaberinnen, 30 Solotänzerinnen und rund 100 Ballettänzerinnen bestanden hat⁵⁷⁾, läßt sich nicht überprüfen. Jedenfalls litt die Personalpolitik unter der

⁵⁴⁾ Destouches, Jahrbücher der Stadt München im Stadtarchiv München, 1864.

⁵⁵⁾ Erinnerungen an das Theater am Gärtnerplatz.

⁵⁶⁾ Vgl. Seite 39.

⁵⁷⁾ Flüggen.

mangelnden einheitlichen Leitung des Theaters. Anscheinend konnten sich der artistische Direktor Friedrich Engelken und sein Stellvertreter Hermann Schmid gegenüber dem Verwaltungsrat nicht genügend durchsetzen. So soll ein Stück nur deswegen aufgegeben worden sein, weil zwölf Verwaltungsräte mit ihren Protektionskindern dem Vorstand ins Büro kamen. Bei dem Stück „Blaubart“ öffnete sich der Vorhang und die überraschten Zuschauer erblickten Mitglieder des Verwaltungsrates in zärtlichem Beisammensein mit Ballettmädchen⁵⁸⁾. Die Quellen über diese Mißstände sind allerdings ungenau und parteiisch.

Bereits im Jahre 1866 sagte der artistische Direktor Engelken dem Theater Lebwohl. Ein Zirkular teilte dem Personal mit:

„... Engelken ... hat den schon früher ausgesprochenen Wunsch ... zurückzutreten, in neuester Zeit in so bestimmter Weise wiederholt, daß der Verwaltungsrath der Gesellschaft nicht umhin konnte, diesen Wunsch zu erfüllen“⁵⁹⁾.

Neben den dauernden Einmischungen und Intrigen im Verwaltungsrat mögen auch die Schwierigkeiten mit der Zensur mitbestimmend für diesen Schritt gewesen sein. Bei der Aufführung der Berliner Posse „Krethi und Plethi“ am 17. Februar 1866 wurde im zweiten Akt „ein Gespräch über das preußische Obertribunal und Graf Bismarck, welches in der Probe vom Regisseur angegeben und in das Souflirbuch eingetragen ... mit der Verletzung der Censurvorschriften öfters vorgetragen ... ohne daß disciplinarische Einschreitung seitens des Directors erfolgten.“ Daraufhin wurde gegen Engelken ein Strafverfahren eingeleitet.

Der Verwaltungsrat richtete ein Gesuch an das Innenministerium mit der Bitte um Änderung der Zensurbestimmungen. Es solle ein eigener Zensurrat im Theater eingerichtet werden und das Ministerium solle dazu einen Regierungskommissar ernennen. In diesem Gesuch wurde erstmals nicht an die Gnade des Herrschers appelliert, sondern man berief sich auf die verfassungsmäßigen Rechte, vor allem auf die Pressefreiheit. In anderen Städten werde die Zensur nur rigoros gehandhabt, die Polizei sei nicht das geeignete Organ für eine solche Tätigkeit. — Die Polizei befürchtete weitere Angriffe auf die öffentlichen Sicherheitsorgane: es war eine bayrische Uniform auf der Bühne erschienen. Eine eigene Zensur des Theaters wäre von den finanziellen Interessen der Aktiengesellschaft abhängig. Das Gesuch wurde abgelehnt.

⁵⁸⁾ Flüggen, s. o. Erinnerungen, Münchner Neueste Nachrichten 1915.

⁵⁹⁾ Paul Busse, Geschichte des Gärtnerplatztheaters.

Sicher war auch Engelken nicht ganz unschuldig am Niedergang des Theaters, sonst hätte die Polizeidirektion über die oben genannte Vorstellung nicht sagen können: „... eine Aufführung, die an Roheit vergeblich ihres Gleichen an den früheren Schwaiger'schen Theatern suchen dürfte!“

Engelkens Nachfolger wurde sein Stellvertreter Dr. Schmid. Er konnte den Ruin des Theaters nur verzögern. Die Berliner Schwänke, die das Repertoire beherrschten, bayrische und österreichische Volksstücke von norddeutschen Kräften gespielt, lockten das Publikum der Schweigertheater nicht zum Gärtnerplatz.

Im März erließ der neue Direktor im Auftrage des Verwaltungsrates der aus 700 Aktionären und einem Kapital von 200 000 fl bestehenden Gesellschaft an die Mitglieder der Bühne ein Rundschreiben, in dem er ihnen den Beschluß mitteilen mußte: „... sämtlichen Mitgliedern und Angehörigen eine vorläufige Gagenreduktion vorzuschlagen, von deren Erfolg es abhängen wird, ob der Fortbestand des Unternehmens überhaupt als gesichert erachtet werden kann. ... Ich sehe Ihrer sofortigen Erklärung entgegen, da die Reduktion mit 1. April in Kraft treten soll; daß, wenn Sie nicht binnen 24 Stunden das Gegenteil erklären, Ihre Zustimmung angenommen wird ...“⁶⁰⁾.

Im Dezember des Jahres 1867 beschloß der Verwaltungsrat, das Theatergebäude zu verlosen, zudem waren Geldgewinne vorgesehen. In dem Gesuch um die Genehmigung dieser Aktion wurden die Gründe für das Mißlingen des Unternehmens am Gärtnerplatz genannt: Die Lage des Theaters in einem Stadtteil, der erst im Aufbau gewesen sei und deswegen noch keine zahlreiche Bevölkerung gehabt habe, sei in keinem Verhältnis zu der Großartigkeit des Gebäudes gestanden. Beim Bau hätten sich Mehrkosten ergeben (man hatte statt Holz- Steintreppen eingebaut). Die anfängliche Weigerung der Stadt, sich an der Aktienzeichnung zu beteiligen, habe die Subskription ins Stocken gebracht, so daß statt 600 000 Gulden nur 450 000 eingegangen seien. Dazu war das Falliment des Bankhauses Pichler gekommen, die Schulden an den Erbauer Zimmermeister Reifenstuel, die Schließung während des Krieges, der Ausfall des Oktoberfestes und die Renten für die beiden Schweiger.

Das Handelsministerium sah die Schuld bei der Gesellschaft selbst: „Die Verwaltung der Theater hat sowohl bei der Bauführung als auch beim Betriebe einen solchen Mangel an Umsicht und an Ökonomie zu Tage gelegt, daß der baldige Ruin unvermeidlich eintreten mußte.“ Eine Verlosung hielt das Ministerium aus „nationalwirtschaftlichen Grundsätzen“ für nicht vertretbar.

⁶⁰⁾ Paul Busse, Geschichte des Gärtnerplatztheaters, München 1924.

Auch der Hinweis des Verwaltungsrates auf die vielen kleinen Aktionäre, die durch den unvermeidlichen Bankrott ihre Ersparnisse verlieren würden, half nichts. „Eine Unterscheidung zwischen kleinen und großen Kapitalisten ist nicht ausführbar.“

Im Jahre 1868 wechselte das Gärtnerplatztheater gleich fünfmal seinen Direktor. Nach Schmid übernahm Wihler aus Regensburg die Leitung, sein Nachfolger wurde Held, der bis zum 4. Juli durchhielt. Dann holte man Johann Schweiger an die Spitze des Gärtnerplatztheaters, auch mit ihm hatte man Pech. Eine Krankheit gestattete es ihm nur vom 14. bis 25. Juli, sein Amt auszuüben.

Hermann Schmid ergriff zusammen mit den Schauspielern Delclisseur und Puley die interimistische Leitung. Im August des gleichen Jahres kam Engelken zurück, um zusammen mit dem Oberregisseur Hoch „... wieder Ordnung in die verwahrlosten Zustände des Aktientheaters zu bringen“. Sicher waren seine Geldforderungen an die Gesellschaft maßgebend. Auch er vermochte keine Wunder zu wirken.

Im Oktober legte der Verwaltungsrat dem Innenministerium einen neuen Verlosungsplan vor. Diesmal sollte nicht das Theatergebäude als Hauptgewinn ausgeschrieben werden, sondern es sollten innerhalb von dreieinhalb Jahren sieben Verlosungen stattfinden. Als Gewinne waren Geldprämien vorgesehen, die Lose sollten in ganz Deutschland verkauft werden. Der Frankfurter Bankier Horrix wollte das Geschäft in eigener Regie betreiben. Wieder schloß sich ein Hinweis auf die vielen Geschädigten an: „Schon in unserer früheren Vorstellung haben wir nachgewiesen, daß der Sturz des Theaters auch unbedingt den pekuniären Untergang des größten Theiles der umliegenden Hauseigenthümer und Gewerbsleute nach sich ziehen müßte, nicht zu sprechen von den zahlreichen Familien, die allein durch den Untergang desselben brodlos würden.“

Die unangenehmen Ereignisse häuften sich. Max Schweiger bat um die Genehmigung, sein Isarvorstadttheater wieder eröffnen zu dürfen, die Rente konnte nicht mehr ausgezahlt werden⁶¹⁾. Am 25. November 1868 veranlaßte der Vorsitzende des Verwaltungsrates Kaufmann Riederer eine Kassenpfändung. Am 9. Dezember mußte der Verwaltungsrat bereits von der Tatsache berichten, „daß — allerdings von Seite des Gläubigers, nämlich des dermaligen eigenen artistischen Direktors Friedrich Engelken, die Eröffnung des Concurres beantragt und diesem Antrage in provisorischer Weise von Seite des königlichen

⁶¹⁾ Dieses Gesuch wurde abgelehnt.

Bezirksgerichts ... stattgegeben wurde“. Man eröffnete den Mitgliedern, daß nur dann weitergespielt werden könne, wenn die Aktionäre Engelken als Kurator anerkennen würden. Engelken wurde als solcher anerkannt.

Man half sich bis zum Frühjahr durch Vermietung der Räume des Theatergebäudes zu Bällen und für Gastspiele auswärtiger Truppen. Der Verwaltungsrat schickte ein Gesuch nach dem anderen ab, um mit der Verlosung der Versteigerung zuzuvorkommen. Zusätzliche Prämien, bestehend aus Sachwerten, die die Geschäftsleute und Handwerker unter den Aktionären stifteten, wurden in Aussicht gestellt. Der Magistrat schloß sich mit einem Gesuch an: „Schon wurde das zahlreiche Personal, welches beim Theater Verwendung fand ... vor einigen Wochen entlassen und sucht zum größten Theile vergebens ein anderweitiges Unterkommen.“ Vom 11. April bis zum Mai 1869 war ein gewisser Axtmann Direktor. Die letzte Direktion bildeten die Herren Walburg und Kramer, von denen Kramer bis zum Frühjahr 1870 durchhielt. Als neuer Sündenbock wurde vom Verwaltungsrat Engelken, dem die Massakuratel übertragen worden war, bezeichnet. „Der damalige artistische Direktor war im Vertrauen auf seinen guten Willen und Fähigkeit gewählt worden, allein er hat das Vertrauen so wenig gerechtfertigt, daß während seiner Geschäftsführung vom 1. September 1868 bis 1. März 1869 eine Mindereinnahme ... von ungefähr 29 000 fl sich ergeben hat.“ (Im Vergleich zum Vorjahr.) „Die Mindereinnahme hatte vorzüglich darin ihren Grund, daß der Direktor den Geschmack des Publikums und insbesondere die musikalischen Aufführungen gänzlich vernachlässigte und außer Acht ließ.“

In seiner endgültigen Stellungnahme lehnte das Innenministerium den Verlosungsplan ab. Die erste Fassung — Verlosung des Gebäudes — sei wegen des bezirksgerichtlich ausgesprochenen Belastungs- und Veräußerungsverbotes vom 27. November 1868 unmöglich. Die preußische, die sächsische und die sächsisch-weimarische Regierung hätten die Durchführung des Losverkaufes für ihr Gebiet nicht erlaubt. Es wären Bedenken gegen den Bankier Horrix laut geworden. Außerdem glaubte man, daß die Gewinnchancen (jedes 20. Los ein Treffer) zu gering seien, um die nötige Anzahl Loskäufer zu finden. Zu diesem Gutachten seines Ministeriums äußerte sich König Ludwig:

„Ich bin mit Ihrem Antrag einverstanden, würde es aber gerne sehen, daß die Verluste beseitigt oder gemildert würden, welche der Fall des Aktien-theaters für so viele Betheiligte mit sich führen muß.“

Eine Bürgerdeputation hatte sich direkt an den König gewandt.

Es galt also, nun Mittel und Wege zu finden, das Theater in irgendeiner Form zu erhalten. Auf Vorschlag des Schriftstellers Dr. Köberle trug sich der Verwaltungsrat mit dem Projekte der Weiterführung des Theaters in Verbindung mit einer „Kunstakademie“, worunter man eine Anstalt zur Heranbildung dramatischer Künstler verstand. Aber das Gutachten der Polizeidirektion gab diesem Vorschlag wenig Aussicht auf Rentabilität. Nur eine Reihe von Subventionen könne das Verhängnis abwenden. Einer sofortigen Zahlung von 15 000 fl hätten sich im Abstand von jeweils einem halben Jahr eine Reihe ähnlich hoher Beträge anzuschließen. Es ist ganz klar, daß diese Summen, die aus der Privatkasse des Königs hätten kommen sollen, keiner Privatgesellschaft zur Verfügung gestellt wurden.

Im Winter 1869/70 fanden wieder Konzerte und Maskenbälle statt. Bei einem dieser Bälle wurde als Zwischenstück eine Parodie auf das Eröffnungsfestspiel („Was wir wollen“) aufgeführt: „Was wir kriegt hab'n, Seitenstück zu Dr. Hermann Schmidts Eröffnungsprolog, ein trauriges Scherzando, aufgeführt unter noch traurigerem Mummenschanz im Hoflager des Prinzen Carneval MDCCCLXX im Aktientheater.“ Die Isarnixe trat als leichte Person auf, die gern ausreißt, das Münchner Kindl war ein altes schwaches Männchen, weiterhin sah man noch einen „Zerrissenen“⁶²⁾ und eine wohlthätige Fee, deren Kleid aus wertlosen Aktien bestand.

Inzwischen wurde der Wert des Theatergebäudes einschließlich aller „Pertinenzien“ auf 239 461 fl geschätzt. Der königliche Notar von Vincenti setzte als ersten Versteigerungstermin den 10. März 1870 fest. Bei dieser ersten Versteigerung konnte der Schätzwert nicht erreicht werden. Am 25. März fand die letzte Vorstellung unter Kramer statt. Bis zum 10. April gastierte die Gesellschaft Fürst vom Wiener Pratertheater⁶³⁾. Am 4. April ersteigerte der Privatier Hemmeter das Theater für 70 000 Gulden. Von ihm kauften es Reifenstuel (der Erbauer) und Schiessl. Ob sie dies in höherem Auftrag taten, wie vermutet wird, läßt sich nicht nachweisen. Es wäre nicht unwahrscheinlich. Am 24. Juni schrieb der König an das Innenministerium:

„... Obgleich nun durch inzwischen angeordnete Recherchen und durch Aufstellung von Berechnungen zur Evidenz dargethan ist, daß auch der fernere Betrieb des in einem in der Entwicklung begriffenen Stadttheile befindlichen Volkstheaters mit erheblichen Opfern verbunden und dies insbesondere in erster

⁶²⁾ Wohl in Analogie zu der gleichnamigen Figur Nestroys.

⁶³⁾ Vgl. Seite 39.

Zeit unzweifelhaft der Fall sein wird, wenn nicht überhaupt gegen früher eine größere Theilnahme am Besuche genommen werden kann, so will Ich doch in Würdigung der in den obenberührten Vorstellungen entwickelten Motive sowie in Rücksicht darauf, daß es sich darum handelt, Meiner Haupt- und Residenzstadt München endlich ein Volkstheater im wahren Sinn des Wortes zu schaffen und dadurch allenfalls auftauchenden Gelüsten zur Einführung einer entsittlichenden Winkel-Bühnenwirtschaft entgegenzutreten, den Versuch machen lassen, das bisherige Aktienvolkstheater, wenn irgend möglich in seinem Bestand zu erhalten und zu einer nur der Kunst dienenden und die Volksbildung wirklich fördernden Anstalt zu reorganisieren. — Ich habe demgemäß Meine Hoftheaterintendanz ermächtigt, das genannte Volkstheater von dem jetzigen Eigenthümer, Hofzimmermeister Michael Reifenstuel, vorläufig auf die Zeit vom 1. August 1870 bis 30. September 1871 zu pachten und nach meiner Intention in Betrieb zu setzen.“

Am 24. 9. 1870 stellte Generalintendant Freiherr von Perfall dem versammelten Personal Hofrat von Hüther und Dr. Schmid als Direktoren vor. Am 1. Oktober wurde das Theater mit Ferdinand Raimunds „Barometermacher auf der Zauberinsel“ wiedereröffnet. Es trug jetzt den Namen „Königliches Volkstheater“. Im März 1872 ging es endgültig in königlichen Besitz über: „... Inzwischen habe ich verfügt, daß das Volkstheater am Gärtnerplatz mit dazugehörigem Inventare durch Mein Hofsekretariat für Mich als Privateigenthum käuflich erworben werde. ... Mit dem Vollzug dieses Kaufes ist demgemäß das seitherige Pachtverhältnis zu lösen, und soll die Direktion des Volkstheaters von fernerer Entrichtung eines Pachtschillings enthoben sein. ... München, den 29. März 1872. Ludwig.“

Stand es mit den Finanzen und den Angelegenheiten der Verwaltung in den Jahren 1865 bis 1870 schon schlecht, so bot der Spielplan dieser Zeit kein erfreulicheres Bild. Man wollte dem Publikum etwas Neues, Moderneres auf-tischen. So setzte sich der Spielplan der ersten Zeit aus Berliner Schwänken zusammen, meist waren es Einakter⁶⁴⁾. Vielleicht lag das auch an den vorwiegend norddeutschen Kräften. Dann griff man zu Erfolgsstücken der Schweizertheater. „Die Mehlmesser Pepi“ und das „Versprechen hinter'm Herd“ wurden gespielt, aber sie gefielen dem Publikum nicht mehr. Wahrscheinlich machte die schauspielerische Bewältigung der süddeutschen Eigenart dem neuen Ensemble Schwierigkeiten. Vielleicht waren auch die Einrichtung und die Probenarbeit nicht sorgfältig genug. Die Einmischung einzelner Verwaltungsräte wirkte sich hemmend auf den Betrieb aus, die Disziplinlosigkeit verschlechterte die

⁶⁴⁾ Theaterzetteln, Münchner Aktientheater, Bayerische Staatsbibliothek München, 2° Bavar. 827 ba.

Leistungen. Unter den Stücken, die öfters gegeben werden konnten, war Pohls Posse „Der Goldonkel von Californien“⁶⁵⁾ und Hermann Schmidts „Tatzelwurm“.

Noch vor der Eröffnung des Theaters hatte der Verwaltungsrat ein Preisausschreiben veranstaltet. Den ersten Preis erhielt Arthur Müllers „Ein Haberfeldtreiben“⁶⁶⁾.

Der Bauer Wastel will, daß seine Tochter Resi den Sohn des Nachbarn, Georg, heiratet. Sie liebt aber den Architekten Harthmuth und gibt Georg einen Korb. Georg sucht durch üble Nachrede den guten Ruf Resis zu schmälern. Am Kirchweihfest kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Georg und Harthmuth, Georg sticht Harthmuth nieder. Georg wird verhaftet. Das ganze Dorf ist empört über Resi, niemand glaubt an ihre Unschuld. Ein Haberfeldtreiben wird veranstaltet. Die Polizei kann gerade noch Ordnung schaffen. Vor Gericht gibt Georg sein Unrecht zu. Die gerechtfertigte Resi und der wiedergegenesene Harthmuth verzeihen ihm großmütig.

Dieses Volksstück weist gegenüber den Stücken Prüllers, Seidls und Baumanns einen deutlichen Rückschritt auf. Die Sprache ist mundartlich gefärbtes Hochdeutsch, der Satzbau ist rein hochdeutsch. Die Personen erzählen im Imperfekt, Worte wie „wagen“ und „topp“, die es im Bayrischen gar nicht gibt, werden verwendet. Der Höhepunkt des Stückes war zweifellos der Zug der Bauern beim Haberfeldtreiben. Aus der Regieanweisung können wir uns eine Vorstellung von der szenischen Wirkung machen: „Es treten auf: zahlreiche Bauern in Miesbacher Tracht, theils mit geschwärzten, theils mit Mehl eingeriebenen Gesichtern, die Bärte von Roßhaar, Werg oder Moos, Leute in Harnischen von Gold- und Silberpapier, in alten Uniformen und Soldatenmänteln, in Kapuzinerkuten. Einige haben Helme auf, Kopfbedeckungen von Blech und Eisen, auch hin und wieder Einer einen alten Topf. Alle sind bewaffnet mit Büchsen, Heugabeln oder Dreschflegeln. Als Instrumente zum Lärmmachen dienen Kuhglocken, Wagenketten, Trichter, alte Trompeten, Hörner, Trommeln, Pfeifen, Schnarren, blecherne und eiserne Küchengeschirre und dergleichen mehr. — Auf einem von zwei Bauern gezogenen Wagen sitzt eine Strohuppe in einer großen Crinoline, darüber ein altes seidenes Kleid; auf dem Kopf trägt sie einen Amazonenhut mit Feder und Schleier, letzteren heruntergezogen.“

⁶⁵⁾ 1863 bei Johann Schweiger öfters gespielt.

⁶⁶⁾ Gedruckt München 1866.

Bemerkenswert sind die versteckten Angriffe gegen die Behörden. Versteckt deswegen, weil sie den aufrührerischen Bauern in den Mund gelegt sind und man so nicht feststellen kann, ob sie dem Verfasser aus dem Herzen gesprochen sind: „So steht's in unsrer Verfassung!“, „Schafft mehr Licht in's Land, ihr Herren Beamten! Laßt dem Volke mehr Freiheit und verschont es mit den ewigen Nörgeleien der Polizei und sonstigen Bevormundungen; dann werden auch von selbst die Auswüchse schwinden, die Euch armen Papier- und Aktenmenschen das Leben so schwer machen. Weil Ihr krank seid vom Stubenhocken. Ihr Staatshämorrhoidarien, deßhalb gönnt Ihr auch dem Volke seine Gesundheit nicht.“ Ob die Zensur diese Stelle passieren ließ, läßt sich nicht feststellen.

Zu Publikumserfolgen wurden neben Müllers Stück noch Nestroys „Lumpazivagabundus“ und vor allem die ersten Offenbachoperetten „Orpheus in der Unterwelt“ und „Die Verlobung bei der Laterne“. Ihre große Beliebtheit wies den künftigen Weg des Gärtnerplatztheaters zum Operettentheater.

Im Jahre 1866 mußte man auf ältere Stücke zurückgreifen. „Kean“, „Das Käthchen von Heilbronn“, „Der Viehhändler aus Oberösterreich“ und „Der Müller und sein Kind“ tauchten wieder im Spielplan auf. Neben den Operetten Offenbachs nahmen Suppés „Die schöne Galathé“ und „Zehn Mädchen und kein Mann“ einen größeren Raum ein.

1877 häuften sich wieder die Erstaufführungen. Hermann Schmidts Volksstück „Almenrausch und Edelweiß“ wurde ein ausgesprochener Mißerfolg. Schmidts Begabung lag eindeutig auf dem Gebiete der Erzählung. Seinen Ruf als Schriftsteller hatte er sich durch seine Geschichten in Zeitschriften wie der „Gartenlaube“ und durch Theaterkritiken erworben. Seinen Theaterstücken fehlte die dramatische Spannung. Erst als er in dem Schauspieler Neuert einen theatergewandten Bearbeiter seiner Stücke fand, hatte er auch auf der Bühne Erfolg. Ebenfalls wenig Anklang erzielten Arthur Müllers „Johannisfeuer“ und Mosenthals „Sonnwendhof“. Mit dem Erfolg von Offenbachs „Schöner Helena“ konnten sie sich nicht messen. In diesem Zusammenhang ist ein Schreiben des Königs an das Innenministerium sehr aufschlußreich⁶⁷⁾:

„Es ist mir zur Kenntnis gekommen, daß einzelne Szenen der jüngst im Münchner Actientheater zur Aufführung gelangten ‚Schönen Helena‘ höchst unmoralisch sind und den äußeren Anstand gröblich verletzen. Ich gewärtige, daß

⁶⁷⁾ vom 10. 9. 1867.

Mein Ministerium des Innern der Sache auf den Grund sieht und für den Fall, daß sich die Mir gemachten Mittheilungen bewahrheiten, ungesäumt die geeigneten Maßregeln trifft.“

Aber die oberste Polizeibehörde, die sich mit dem Stücke zu befassen hatte, konnte gegen die „moderne Immoralität“ der Operette, die sich nicht in Einzelheiten fassen ließ, nichts unternehmen. Aus diesem Briefwechsel wird ein Zug der Operetten deutlich, der sie von den bisherigen Possen und Singspielen abhob: eine gewisse Neigung zum Pikanten. Daraus wird auch klar, wie sehr sich das Publikum des Aktientheaters von dem der Schweigerbühnen unterschied. Am Gärtnerplatz versammelte sich ein rein bürgerliches Publikum. Die einfachen Handwerker und kleinen Geschäftsleute der Vorstädte, die die früheren Volkstheater gefüllt hatten, blieben fern.

Von den Wiener Autoren wechselte Friedrich Kaiser zum bayrischen Volksstück. Aber auch seine Dramatisierung einer Erzählung Schmidts „Der bairische Hiesel“ erreichte nicht viele Aufführungen. Man spielte auch wieder Staberliaden, vor allem Carls „Staberls Reiseabenteuer in Frankfurt und München“. Die Hauptrolle übernahm Flex⁶⁸⁾. In dem allgemeinen Niedergang der Jahre 1868, 1869 und 1870 konnte nichts Bedeutendes geboten werden. Man begnügte sich mit der Gattung der sogenannten „Lebensbilder“, von denen die wenigsten acht Aufführungen überstanden. Daneben spielte man weiter alte Stücke wie Henslers „Donauweibchen“, den „Glöckner von Notre-Dame“, „Die Hammer-schmiedin aus der Steiermark“. Nicht einmal das Gastspiel der Marie Geistinger in Thürmeyers „s Midei vom Staffelsee“ lockte das Publikum an.

Die Entwicklung des Münchner Volkstheaters hat in den Jahren 1865 bis 1870 wenig Fortschritte gemacht. Der Versuch, ein größeres Volkstheater ohne staatliche Unterstützung von einer Gesellschaft aus Geschäftsleuten betreiben zu können, erwies sich als Fehlschlag. Vom Volkstheater im bisherigen Sinn begann sich langsam das Operettentheater abzuspalten. Das bürgerliche Publikum wurde von den bisherigen Wiener Possen und ihren Münchner Nachahmungen nicht mehr befriedigt. Es fehlte noch immer der Autor für das Bauernstück. Von den alten Volkstheaterautoren überstanden nur Nestroy und Raimund den Wechsel im Publikumsgeschmack. Die allmähliche Entwicklung des neuen Volksstückes setzte erst nach 1870 auf dem Gärtnerplatztheater ein. Es kann jedoch nicht Aufgabe einer Arbeit über das Volkstheater sein, den Werdegang eines Operettentheaters zu verfolgen. Zudem soll hier einer im Entstehen begriffenen

⁶⁸⁾ Vgl. Seite 39.

Monographie nicht vorgegriffen werden. Im folgenden soll nur kurz hervor-
gehoben werden, was für die weitere Entwicklung des Münchner Volkstheaters
bestimmend wurde⁶⁹⁾.

Sehr zur Besserung der Verhältnisse am Gärtnerplatz trugen die Neuengage-
ments bei, die Dr. Schmid in den nächsten Jahren abschließen konnte. Für das
Volkstheater waren besonders wichtig: Max Hofpauer, Amalie Schönnchen, Fr.
Hartl-Mitius (auch als Verfasserin von Volksstücken tätig), Hans Albert und
Hans Neuert. Neuert stammte noch aus dem Auer Volkstheater des Johann
Schweiger, war aber bei der Auflösung der Bühne nicht mit übernommen
worden. Das Jahr 1870 brachte endlich den neuen Volkstheaterautor: Anzen-
gruber. Wieder war es ein Österreicher, aber seine Stücke ließen sich mühelos
in bayrisches Milieu übertragen, es ging ihnen wie den Alpenszenen Seidls und
Baumanns. Wie bei diesen Autoren und wie bei Prüller wurde das bauerliche
Wesen und Leben dargestellt. Der Einfluß Prüllers auf Anzengruber ist nach-
gewiesen⁷⁰⁾. Prüller wurde ja auch in Österreich gespielt. Anzengruber ging
aber weit über Prüller hinaus. Das Nebeneinander von Ernst und Komik, rüh-
render und heiterer Stimmungseffekte, der wirkungsvolle Einbau von Musik
und Tanz, die Verbindung mit aktuellen Zeitfragen und vor allem die reali-
stische Schilderung des Bauernlebens sicherten seinen Stücken größte Publi-
kumswirksamkeit. „Der Pfarrer von Kirchfeld“ erzielte bis zum Jahre 1890
97 Aufführungen. Die gleichzeitig wieder aufgegriffenen Stücke Prüllers konn-
ten sich daneben nicht behaupten.

Hermann Schmid fand in Neuert den Mann, der seinen Stücken die für das
Theater notwendige Spannung verlieh. Durchschlagenden Erfolg hatten 1877
„s Schwalberl“ und 1878 „Die Z'widerwurzn“, die bis 1890 102 Aufführun-
gen erreichte.

Einen letzten Höhepunkt errang das bayrische Volksstück am Gärtner-
platztheater, als Neuert mit Ganghofer zusammen dessen Roman „Der Herr-
gottschneider von Ammergau“ dramatisierte. Dieses Stück erlebte bis 1890
149 Aufführungen. Neuerts Technik bestand hauptsächlich darin, daß er in
die Stücke eine Reihe breit ausgewalzter heiterer Szenen einbaute, meist ohne
innere Notwendigkeit. Ein weiteres Stück der Verbindung Ganghofer-Neuert
war „Der Geigenmacher von Mittenwald“. Bei den weniger begabten Nach-
ahmern dieser Gattung drohten die Stücke zu folkloristischen Revuen auszu-
arten. Allmählich sah sich auch das Publikum an dieser Art von Stücken satt.

⁶⁹⁾ Das Folgende im Anschluß an H. W. Rückle (Literaturverzeichnis).

⁷⁰⁾ Näheres bei Max See, Literaturverzeichnis.

Viel Abwechslung konnte sie auf die Dauer nicht bieten: hartherzige Bauern, treue Liebespaare, komische Knechte und Mägde, philosophierende Vagabunden, Wirtshaus- und Festzugsszenen mußten in immer neuen Variationen gebracht werden. „Der Münchner kannte Sprache, Charakter und Sitten seiner Landsleute im nahen Oberland meist ebenso gut wie Dichter, Regisseur und Darsteller, häufig noch besser. Nachdem die erste Freude der Begegnung mit dem altbekannten Milieu des Hochlands vorbei war, trat nach einiger Zeit Gleichgültigkeit oder allenfalls noch kritische Vergleichung an Stelle des anfänglichen Sich-Heimisch-Fühlens.“

Seine Pflege fand das oberbayrische Bauernstück schließlich im Ensemble „Die Münchner“. Die Volksschauspieler des Gärtnerplatztheaters zogen mit ihren Volksstücken um die halbe Welt: sie ernteten überall beispiellosen Erfolg. Nicht immer waren es wertvolle Stücke, mit denen sie Beifall einheimsten. So erreichte z. B. Otto Stögers „Der bsunderi Bam“ in München selbst keinen größeren Erfolg, bei den Gastspielen wurde es ein Zugstück. Der Inhalt ist kurz erzählt: Ein Förster will seine Tochter nur dann seinem Gehilfen zur Frau geben, wenn ihm dieser einen Baum in seinem Revier zeigen kann, den er nicht kennt. Dieser „bsunderi Bam“ ist ein Purzelbaum.

„Die Münchner“ benutzten das Gärtnerplatztheater ab 1835 nur mehr als Versuchs- und Probebühne, ab 1837 dauerten die Gastspiele drei Viertel des Jahres, das Ensemble hatte sich ganz von der Ursprungsstätte getrennt. Die Bedeutung des Bauernstückes ging am Gärtnerplatz immer mehr zurück. Schließlich wurde es an das „Münchner Volkstheater“ Hilberts und seiner Nachfolger sowie an die sich nun bildenden Bauerntheater abgegeben. Ab 1893 gastierte das „Schlierseer Bauerntheater“ im Gärtnerplatztheater. Sein Gründer war Konrad Dreher, ein Mitglied der aufgelösten „Münchner“.

Die Bedeutung des Gärtnerplatztheaters für die Entwicklung der Münchner Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegt vor allem in der Förderung des bayrischen oder bayrisch gemachten Bauernstückes. Dies geschah durch die Übernahme der Stücke Anzengrubers, die Dramatisierungen der Stücke Schmidts und Ganghofers durch den Schauspieler Neuert, durch Schaffung eines Volksschauspielerensembles, das sich in den „Münchnern“ verselbständigte, und den damit erreichten Einfluß auf die entstehenden Bauerntheater. Von den 30er Jahren an lag der Schwerpunkt des Gärtnerplatztheaters auf Ausstattungsstücken („Aschenbrödel“ u. ä.) und Operetten.

Eduard Binders Volkstheater, 1872—1900

Im Jahre 1871 trat für die Münchner Volkstheater ein entscheidender Umschwung ein. Hatte es bisher von der Gnade des Innenministeriums abgehangen, ob ein Theater gegründet werden durfte oder nicht, so schuf nun die neue Reichsgewerbeordnung eine völlig andere Situation. Der maßgebende § 32 lautete:

„Schauspielunternehmer bedürfen zum Betrieb ihres Gewerbes der Erlaubnis. Dieselbe gilt nur für das bei Erteilung der Erlaubnis bezeichnete Unternehmen. Zum Betrieb eines anderen oder eines wesentlich veränderten Unternehmens bedarf es einer neuen Erlaubnis. Die Erlaubnis ist zu versagen, wenn der Nachsuchende den Besitz der zu dem Unternehmen nötigen Mittel nicht nachzuweisen vermag oder wenn die Behörde auf Grund von Tatsachen die Überzeugung gewinnt, daß derselbe die zu dem beabsichtigten Gewerbe erforderliche Zuverlässigkeit insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzt“⁷¹⁾. Diese Bestimmung ermöglichte jedem Theaterunternehmer, solange keine Bedenken gegen ihn erhoben wurden, ohne zeitliche Beschränkung in München ein Theater zu gründen. Mit dem Anschluß Bayerns an das Reich im Jahre 1871 wurde die Reichsgewerbeordnung von 1869 auch in Bayern gültig.

Unter Hinweis auf diesen Paragraphen bewarb sich im Jahre 1872 der Schauspieler Eduard Binder um die Genehmigung, ein eigenes Theater zu gründen. Binder ist uns schon als Schauspieler an den Schweigetheatern und als der Leiter des für die Maxvorstadt geplanten Volkstheaters begegnet⁷²⁾. Er konnte auf eine zehnjährige Praxis als Theaterdirektor in Bayern hinweisen, war im Besitz von Theaterdekorationen, -garderobe und -bibliothek und konnte eine Reihe von Zeugnissen vorlegen. Am 5. Juni 1873 erhielt er die Lizenz. Allerdings hatte die oberste Polizeidirektion nicht versäumt, eine Reihe zusätzlicher Bedingungen an diese Genehmigung zu knüpfen, die übrigens allen folgenden Theatergründern ebenso auferlegt wurden:

Jedes neu aufzuführende Stück, jede Änderung und jeder Zusatz, bei musikalischen Aufführungen das Textbuch, bei choreographischen, mimischen oder

⁷¹⁾ Zitiert nach: Reichsgewerbeordnung, Dr. Franz Hoffmann und Gottlieb von Meyeren, Berlin 1932, 34. und 35. Auflage.

⁷²⁾ Vgl. Seite 22 und Seite 41.

plastischen Darstellungen eine genaue Beschreibung mußte sieben Tage vor der Aufführung in zwei gleichlautenden Exemplaren bei der Polizeidirektion eingereicht werden, die dann die Aufführungserlaubnis erteilen konnte und eines der Exemplare zur Kontrolle behielt. — Der Unternehmer war verpflichtet, der Polizei jede auf die Vorstellung bezügliche Auskunft zu erteilen, ihre Anweisungen zu beachten und einen Beamten zur Generalprobe zuzulassen. — Die Polizeidirektion konnte jederzeit die Aufführung eines Stückes oder Teiles daraus aus Gründen der Sittlichkeit, Schicklichkeit oder der öffentlichen Ruhe verbieten. Zur Angabe von Gründen war sie nicht verpflichtet, der Unternehmer konnte sich aber beschweren. — Bei öffentlichen Vorstellungen war kein Abweichen von dem genehmigten Text gestattet. — Der Unternehmer war verpflichtet, Improvisationen der Schauspieler unter strenge Konventionalstrafen zu stellen. — Jede öffentliche Vorstellung war der Polizei rechtzeitig anzugeben, zwei Theaterzettel mußten vorgelegt werden. — Für jede Vorstellung waren einige Plätze zur Verfügung zu stellen für Polizeibeamte, die Ruhe und Ordnung im Saal aufrechterhalten mußten, das Ansehen der Gesetze dem Publikum wie den Darstellern gegenüber zu wahren und jede Abweichung von den Aufführungsbedingungen zu verhüten hatten. Die unmittelbare Vollzugsgewalt hatte der Beamte in der ersten Reihe. — Für die Gendarmerieassistenten war eine Gebühr zu zahlen, außerdem mußte für ärztliche Hilfeleistungen gesorgt werden⁷³⁾.

Zu diesen Bestimmungen kamen noch die Theatergesetze, die Binder für seine Schauspieler erließ, wie sie sicher an anderen Theatern so ähnlich bestanden. Danach waren Strafen auf Verspätungen, Beschädigung von Theaterinventar, Improvisationen während der Vorstellung, Streitigkeiten u. ä. gesetzt. Die Strafgeelder flossen teils in eine Kasse zur Unterstützung durchreisender und bedürftiger Bühnengehöriger und teils in die Direktionskasse (wobei wahrscheinlich kein allzu großer Unterschied zwischen beiden Kassen bestand).

Ehe wir uns näher mit diesem neuen Volkstheater befassen, soll uns ein kurzer Überblick über Binders bisherige Laufbahn eine Vorstellung von dem damaligen Theaterbetrieb geben. Binder ist nach den beiden Schweiger der letzte Theaterdirektor alten Schlages, der sich in München noch länger halten konnte. Als Quelle dient uns seine Selbstbiographie⁷⁴⁾, die er großspurig „Aphorismen und Memoiren des Schauspielers und Theater-Direktors Eduard Binder“ betitelt hat.

⁷³⁾ Kreisarchiv München, Verz. 24 a IV F. 20 Nr. 70. auch zum Folgenden.

⁷⁴⁾ Gedruckt München 1883.

1812 in München geboren, wechselte er nach kurzer Betätigung als Friseur zu Wandertheatern und Schmierern über. Mit ihnen kam er in ganz Deutschland herum. In diesem Beruf soll er nach eigenen Angaben viele Erfolge erzielt haben. Auf seinen Wanderungen lernte er unter anderen den Theaterdichter Benedix kennen, für dessen „Bemoostes Haupt“ er Zeit seines Lebens eine große Vorliebe behielt. Der Anklang, den seine Schauspielkunst allgemein fand, verleitete ihn, sich um ein Engagement am Münchner Hoftheater zu bewerben. Trotz der Empfehlung durch den Kritiker Saphir erhielt er es nicht. Wir haben schon gesehen, wie schlecht Intendant Dingelstedt auf die Volkstheater und ihre Schauspieler zu sprechen war. Daraufhin ging Binder 1852 zu Max Schweiger. Hier wurde er vor allem in klassischen Rollen beschäftigt, nach dem Verbot des klassischen Repertoires in Rollen der Trivialdramatik im Anschluß an Iffland und Kotzebue. 1855 wechselte er zu Johann Schweiger über, wo ihm sein Spiel angeblich besonders großen Beifall brachte. Sogar Hofschauspieler sollen begeistert gewesen sein. Dann trugen ihm die Bürger der Maxvorstadt die Leitung des geplanten Vorstadttheaters an. Nach diesen bereits geschilderten Vorgängen⁷⁵⁾ verließ er die Stadt, um in kleineren Orten auf dem Land Theater zu leiten. Er verfaßte auch selbst einige Stücke. Sein bekanntestes war „Des Lebens dunkles Spiel“⁷⁶⁾. Wie Binder — und mit ihm sicher die meisten Durchschnittsautoren — Stücke schrieb, davon gibt er in seiner Selbstbiographie ein freimütiges Beispiel. Er bezeichnet es zwar als Ausnahme, aber man wird es höchstens als Ausnahme in seiner Kraßheit bezeichnen können⁷⁷⁾. Aus einer Zeitungsnotiz galt es binnen 12 Stunden ein aktuelles Sensationsstück zu verfassen:

„Ein bischen Stehlen bei solchen Gelegenheiten ist schon erlaubt. ... Ich nahm die Zeitungen zur Hand, las die Begebenheit, holte aus meiner Bibliothek die ‚Kreuzfahrer‘, den ‚Glöckner von Notre Dames‘⁷⁸⁾ und fing an mit Bleistift den ersten Akt aufs Papier zu bringen. ... Den ganzen zweiten Akt nahm ich von den Kreuzfahrern zu leihen. Die Aufnahme der Emma in's Kloster war wieder mein Opus; der vierte der Kerkerszene wurde vom ‚Glöckner von Notre Dames‘ entlehnt und der fünfte war wieder eigene Dichtung. ... Das Stück gefiel trotz der mannfachen Diebstähle außerordentlich. ... Später verkaufte ich das Stück auch vielmal und keines meiner eigenen Produkte trug mir pecuniär je so viel ein.“

⁷⁵⁾ Seite 41.

⁷⁶⁾ Vgl. Seite 27.

⁷⁷⁾ Vgl. was Rommel über Carl schreibt.

⁷⁸⁾ von Kotzebue und Charlotte Birch-Pfeiffer.

Am 15. Juni 1873 fand die Eröffnungsvorstellung im Saale des „Elysiums“ statt. Man spielte Mosenthals „Sonnwendhof“⁷⁹⁾. Bereits am 23. Juni kam es zu den ersten Schwierigkeiten mit der Polizei. Der Aufsichtsbeamte schickte seiner vorgesetzten Dienststelle folgenden Bericht:

„In der gestern Abends stattgehabten Theatervorstellung im Elysium ‚Die 73 Kreuzer des H. von Hutzelberger‘ befleißigte sich der die an und für sich nichts weniger als ästhetische Rolle des ‚Fuchser‘ innehabende Herr Bertschau einer möglichst großen Gemeinheit sowohl in der Darstellungs- als Ausdrucksweise. Gleichwohl wurde er von dem geistreichen Publikum, unter dem man übrigens auch Leute von den gebildet sein wollenden Ständen bemerken konnte, nach jeder Zotte oder Pantomime mit stürmischem Applaus belohnt. — Der von Fuchser gesprochene Satz: ‚Unsere Pfarrerköchin hat Junge kriegt, will i sogn unser Katz‘ dürfte schwerlich in dem von der k. Polizei-Direktion genehmigten Texte stehen, ebenso wenig die mit besonderem Nachdrucke seitens des Hutzelberger-Binder betonte Phrase: ‚Es ist doch gut, wenn ma zur jetziger Zeit a Stückel Gendarmerie im Hause hat‘. Eine weitere Zotte des Fuchser war, da dieselbe ziemlich leise gesprochen wurde, nicht verständlich, nur die Antwort des Hutzelberger: ‚Bist stat. siehst denn nôt. daß hint a Gedarm steht‘ war hörbar. — Ein Institut zur Bildung des Publikums ist dieses Theater jedenfalls nicht und kann man kühn behaupten, daß wenigstens in derartigen Lustspielen, eine anständige Dame diesen Musentempel ohne zu erröthen, nicht besuchen kann. — Bei dieser Gelegenheit stellt der gehors. Unterzeichnete die Bitte, ihn wegen seiner weiteren Entfernung vom Elysium gütigst von der Theaterjour dispensiren zu wollen.“

Binder distanzierte sich in seiner Stellungnahme von den Eigenmächtigkeiten des Schauspielers Schubert und teilte mit, daß dieser bestraft worden sei. Der Vorgang erinnert an die Art und Weise, wie sich Lorenzoni ein halbes Jahrhundert zuvor mit dem Improvisationsverbot auseinandergesetzt hatte⁸⁰⁾. Binder gibt in seiner Selbstbiographie zu, daß seine Schauspieler anfangs nicht die besten waren. Trotzdem ging das Geschäft in den ersten beiden Jahren recht gut. Die Rückkehr zu einem etwas rauheren Ton und zu Intrigen und Sensationsstücken in der Manier Max Schweigers lockte das alte Vorstadtpublikum wieder herbei. Vielleicht fühlte es sich in dem Wirtshaussaal, in dem man auch Bier trinken konnte, wohler als in den feierlichen Räumen des Gärtnerplatztheaters. In den nächsten Jahren gab es mit der Polizei weniger Schwierigkeiten. Einmal tauchten preußische Uniformen auf der Bühne auf, was sofort verboten wurde.

⁷⁹⁾ Vgl. Seite 57.

⁸⁰⁾ Vgl. Legband und Franzelin.

Das glänzende Geschäft der ersten Jahre hielt aber nicht an. Schon um 1875 machten sich die aus dem Boden schießenden Singspielhallen, die Tingeltangs und unter den neu gegründeten kleineren Theatern das Thaliatheater mit seinen Ausstattungsstücken bemerkbar. Immerhin gelang es Binder, die schauspielerische Qualität seiner Truppe zu verbessern; so soll der neu aufgenommene Komiker Straßmeier beim Publikum sehr beliebt gewesen sein. Der anfangs gute Besuch hatte Binder verleitet, den ursprünglich nur gepachteten Theaterraum mit den dazugehörigen Lokalitäten zu kaufen. Jetzt wurde er durch Besucherrückgänge in Schwierigkeiten gebracht. Er versuchte, Ausstattungstücke nach Art des Thalia- und Gärtnerplatztheaters herauszubringen, ließ neue Dekorationen malen und die Garderobe erneuern. Der Versuch mißlang, der Konkurs war die Folge.

Bis zum Umbau des Gebäudes durfte Binder noch mit einem Teil seiner Gesellschaft weiterspielen, dann engagierte der neue Verwalter eine Sängergesellschaft. Binder spielte hierauf einige Male im Saale des Bürgervereins im Augsburger Hof, was sich aber als unrentabel erwies. 1878 eröffnete Binder sein Theater in der Leopoldstadt (Senefelderstraße 11½).

Um die folgenden Vorgänge besser verstehen zu können, müssen wir jetzt einen Blick auf das Repertoire werfen⁸¹⁾. Die meisten Stücke nannten sich „Volksstücke“. Man kann sie jedoch nicht in eine Linie mit den gleichzeitigen Volksstücken des Gärtnerplatztheaters stellen. Binder suchte mehr äußeren Effekt und Sensationen. Seine Stücke waren nicht selten von oder eigens für bestimmte Schauspieler verfaßt. Sie konnten nicht oft wiederholt werden. Bei dem von dem Nürnberger Schauspieler Hysel verfaßten „Bayerischen Original-Genrebild: Vor'm Kriag 1870 oder Einb'ruafen“ und seiner Fortsetzung „Nach'm Kriag oder D' Hoamkehr“ mußte sich Binder trotz des bayrischen Titels auf die zahlreichen Aufführungen in Berlin, Hamburg und Nürnberg berufen. Der Titel dieses Stückes läßt übrigens eine thematische Verwandtschaft dieses Werkes mit Seidls Alpenszene „'s letzti Fensterln“⁸²⁾ vermuten, was sich allerdings ohne Textvergleich nicht beweisen läßt. (Das Stück ist nicht erhalten.)

Um des Effektes willen verließ Binder auch wieder das bayrische Milieu. Ein öfter gespieltes Stück war „Rozsa Sandor“, ein Charakterbild aus dem ungarischen Räuberleben. Deutlich besteht eine Parallele zu dem Spielplan Max Schweigers.

⁸¹⁾ Bayerische Staatsbibliothek München, 2° Bavar 827 bc.

⁸²⁾ Vgl. Seite 20.

Ab 1874 übernahm er Stücke in Anzengrubermanier, so Christens Charakterbild „Der Dorfschmied oder Bäurischer Hochmuthsteufel“. Von Wilfert stammte: „Ein Seelsorger oder Liebe zur Wahrheit, ein Gegenstück zu dem Tendenzstück „Der Pfarrer von Kirchfeld“. Auch Hermann Schmidts „Z'widerwurz'n“⁸³⁾, das Erfolgsstück des Gärtnerplatztheaters wurde aufgeführt. Man wird sich vorstellen dürfen, daß auch diese Stücke auf gröbere und auffällige Effekte hin ausgespielt wurden. In der Posse von Perla „Durchgegangene Weiber“, mit der Musik von Millöcker zeigte Binder einen Hochzeitszug mit vier Bauern zu Pferde. Das Stück konnte über zwanzigmal gegeben werden. Im Jahre 1876 gastierte Franz Hilpert vom Königlichen Theater in Passau, der einmal Binders Nachfolger werden sollte. Er brachte ein selbstverfaßtes Volksstück mit: „Der Kanzler von Tyrol“, eine dramatisierte Erzählung Hermann Schmidts. Im selben Jahr wurde Binders „Geheimnisse eines Nonnenklosters oder Grausamkeit des 19. Jahrhunderts“ aufgeführt, wir haben den Schaffensprozeß schon verfolgt⁸⁴⁾. Es war eine Spezialität Binders, Stücke mit aktuellen Themen kurzfristig auf den Spielplan zu setzen. Die Polizeidirektion äußerte deswegen oft Bedenken, sie befürchtete Unruhen und Aufhetzung des Publikums, so bei dem Stück „Der Staatsanwalt oder Die Photographin und die armen verlassenen Kinder“, das Parallelen zu einem gleichzeitigen Prozeß gegen ein Elternpaar aufwies, das seine Kinder vernachlässigt hatte.

Im Anschluß an Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“ tauchten auch öfters antiklerikale Stücke im Spielplan auf. Die Polizeibeamten hatten diese Vorstellungen besonders scharf zu überwachen. So schrieb der Aufsichtsbeamte bei der Aufführung des Schauspiels „Kaiserin Maria Theresia oder Gute Nacht, Hänschen“ an seinen Vorgesetzten: „Bezeichnetes Stück wurde bei ziemlich gut besetzten Räumen mit der bekannten Aversion gegen das Jesuitenwesen aufgenommen, u. im 2. Akte, worin Joseph seiner Mutter, welche sehr Sympathien für genannten Orden zeigt, das Treiben dieser Männer in Deutschland zu beleuchten sucht, sowie im vierten Akte, in welchem der bereits gefertigte Erlaß behufs Duldung dieser Geistlichen jedoch auf Grund erneuter abschreckender Vorkommnisse durch die Kaiserin eigenhändig wieder vernichtet wurde, durch lebhaften, jedoch in den Grenzen des Anstands gehaltenen Applaus namentlich auf der Gallerie Ausdruck gegeben.“

Ein Erfolgsstück des Bindertheaters, das vom Jahre 1876 an immer wieder gegeben werden mußte, war die Ritterspielparodie: „Der geschundene Raubritter. Großes Ritter-, Schau- und Trauerspiel mit Gesang, Musik und abwechselnden Szenen, mit Todtschlag, Mord und Geistertanz, in einem Pro- und

⁸³⁾ Vgl. Seite 59.

⁸⁴⁾ Vgl. Seite 63.

einem Epilog, drei Aufwicklungen, einem Nachspiel und einem Geistertanz von Kuno Ritter von Cohnstein, Musik von Ritter von Trampedach. Der am Schluß des Stückes vorkommende Tanz ist arrangirt von dem Geist der verstorbenen Gemahlin Ritter Kuno's von Schreckenstein, Brünnhilde benamset. 1. Aufwicklung: Adelgund oder Das Gelbe vom Ei, 2. Aufwicklung: Das gebratene Menschenherz, 3. Aufwicklung: Der blutige Pantoffel an der Kirchhofsmauer oder Liebe, Spund und Cognac.“

1876 sollte die Wagnerparodie „Der Ring, der nie gelungen“ aufgeführt werden, sie wurde wegen unmoralischer Stellen verboten. Eine weitere durfte gespielt werden: „Die Trompeten von Bayreuth oder Der musikalische Massenmord“ von Mytius.

Ein Theaterzettel aus dem selben Jahr macht die Parallele zu Max Schweigers Theater besonders deutlich: „Milan der Serbenfürst, großes militärisches Kriegs- und Schlachtengemälde in 15 Tableaux mit Gesang, Aufzügen, Gefechten und Evolutionen, nach den neuesten Ereignissen vom türkisch-serbischen Kriegsschauplatz. 1. Tableau: Lehmann in Belgrad, 2. Der Ausruf zum König, 3. Berichterstatte, 4. Auktion serbischer Mädchen, 5. Ein Todes-Urtheil (brennende Türken), 6. Ein Besuch im Harem, 7. Odaliskin im Bade, 8. Eine zuverlässige Waffe, 9. Eine tapfere Landesmutter, 10. Die Hyänen des Schlachtfeldes, 11. Der Meineidbäcker von München als Spion, 12. Galgen oder Zuchthaus, 13. Reiseabenteuer, 14. Der König von Serbien, 15. Eine Überraschung.“ Der Hauptunterschied gegenüber Max Schweiger bestand eigentlich nur darin, daß Binder Themen aus der unmittelbaren Gegenwart benutzte.

Im Jahre 1880 bahnte sich eine Entwicklung an, die zeigte, wie überholt letzten Endes diese Art von Volkstheater und wie dringend eine Reform notwendig war. Eine neue Besucherklasse fand sich bei Binder ein: die Studenten. Sie wurden nicht von den schauspielerischen Leistungen oder von der Qualität der Stücke angezogen, sie benützten vielmehr das Theater als Kneiplokal. Am zahlreichsten fanden sie sich bei dem schon erwähnten „Geschundenen Raubritter“ ein. Sie begleiteten die Aufführung mit lauten Kommentaren und nicht selten entwickelten sich Zwiesgespräche zwischen ihnen und den Schauspielern auf der Bühne. Die Polizei sah sich öfters genötigt einzugreifen. Bei diesen Auseinandersetzungen bemühte sich Binder immer, die Studenten zu verteidigen. Einmal nahm er einen Studenten selbst gegen die Aussage seiner eigenen Tochter in Schutz. „Der geschundene Raubritter“ wurde schließlich verboten, alkoholische Getränke durften nicht mehr ausgeschenkt werden. Auf ein Gesuch Binders hin wurde das letztere wieder gestattet, jedoch nur vor der Vorstellung und nicht in beschlagenen Krügen.

Der nächste Vorfall spielte sich im Juni des folgenden Jahres ab. Auf dem Theaterzettel zu Benedix' „Das bemooste Haupt“⁶⁵⁾ schrieb Binder: „Zu dem anerkannt guten Stück erlaube ich mir meine ergebenste Einladung zu machen und besonders die verehrliche Studentenschaft freundlichst zu invitiren.“ Über diese Vorstellung schrieb das „Münchener Fremdenblatt“ vom 12. und 13. Juni 1881: „Zur Freitagsvorstellung im Binder-Theater ... hatte sich eine Anzahl von circa 200 Studenten eingefunden, welche sofort bei ihrem Entree tumultarisch auftraten; dieselben bildeten förmlich eine eigene Kneiperei im Theater und verhöhnten jene auftretenden Schauspieler, die ihnen nicht gefallen mochten, in aller erdenklichster Weise. Da der Skandal kein Ende nehmen wollte, bat der Direktor Binder, das Treiben einzustellen, es würden ihm von der Polizei Unannehmlichkeiten bereitet werden, worauf die Studenten ‚Bravo. Bier her‘ etc. riefen, die Polizei hoch leben ließen, Rufe wie ‚Ja, die Polizei. hoch. Pereat etc.‘⁶⁶⁾ ... Die Buben, welche auf der Gallerie waren, und denen ihr Vergnügen durch dieses unsagbare Treiben verdorben wurden, riefen auf die Studenten herab ‚Ihr L.... seid's net stat, theats engern Huat aba, es gebildeten L.... u. s. f.‘. Dem Unfug wollte nun ein Gendarmerie-Wachtmeister ein Ende machen und ließ im Namen des Gesetzes das Theater schließen. Hierauf ging der Tumult erst recht los ... kurz der Tumult wurde so arg, daß Succurs geholt werden mußte und die Gendarmen mit blanker Waffe Arretirung vornehmen mußten.“

Um ein solches Publikum mußte Binder noch werben! Durch diese Vorfälle wurden natürlich die wenigen, denen Binders Theater noch gefiel, wie die im Zeitungsbericht erwähnten „Buben“, vertrieben. Die immer wieder ausgesprochenen Verbote, geistige Getränke auszuschenken, wurden meist umgangen, mußten auch wieder aufgehoben werden. Die Wirte, die den Saal an Binder verpachteten, wollten Wirtshauskunden.

1882 verlegte Binder sein Theater in die Dachauer Straße. Die Studenten blieben ihm treu. Im Dezember führte er die Wagnerparodie „Parsifal der reine Thor oder Der Ritter vom Salvator“ auf. Darüber heißt es im Polizeibericht: „... Die I. und Logenplätze waren durchgehend von Studenten besetzt, welche fortwährend durch Glossen und Bravo-Rufen Spektakel machten. Dasselbe setzte sich bei offener Szene fort, so daß Herr Noimstiel, welcher die Rolle des Parsifal spielte, die in seiner Rolle gelegenen Worte ‚Ist das Ernst oder ist es Spaß‘ wiederholt mit scharfer Betonung an die Studenten stellte,

⁶⁵⁾ Vgl. Seite 11.

⁶⁶⁾ Ausgelöst wurde der größte Krawall durch die große Kneipszene im Stück selbst. Vgl. Seite 11.

und nachdem ihm mit Lachen geantwortet wurde, die Bühne verließ ...“ Bei dieser Vorstellung kam es auch wieder zu Schwierigkeiten mit der Zensur. Der Darsteller des Klingsohr hatte seine Gegenspielerin zu fragen: „Du bist verliebt, holde Kleine! Antwort will ich!“ Sie erwiderte textgetreu „Ich habe keine!“ und dies langsam und lächelnd. Der Polizeibeamte meinte: „... wenn auch im Lesen des Manuscriptes Anstößiges hierin nicht zu finden ist, so ließ die Ausdrucksweise keinen Zweifel über den lasciven Sinn übrig, welcher hereingelegt werden wollte. Die Folge war auch anhaltendes Bravo-Rufen nach diesen Worten!! Die vorschriftswidrige Verleitgabe von Bier wurde durch den dienstthuenden Gendarmen abgestellt.“ Die Antwort der Schauspielerin wurde für die nächsten Vorstellungen verboten: mit dem Ergebnis, daß dann das Publikum auf Klingsohrs Frage die Antwort im Chore gab.

Am 6. Juni 1883 feierte Binder sein 50jähriges Schauspielerjubiläum. Aus diesem Anlaß verfaßte er seine Selbstbiographie und verschickte sie überallhin. Wieder war er mit seinen Finanzen so weit, daß er die Pacht für seinen Theatersaal nicht mehr zahlen konnte. Er bewarb sich um eine Stellung beim Magistrat, die er aber wegen seines Alters nicht erhielt. Er erließ einen Aufruf in den Zeitungen, in dem er an das Mitleid des Publikums appellierte: „Welcher Zukunft sehe ich 70jähriger Greis entgegen? ... Engagement oder sonst eine Stelle erhält man in diesem Alter nicht mehr, ein neues Theater errichten bei dieser Konkurrenz wäre thöricht, und leben aber muß der Mensch und wie die Bedürfnisse des Lebens erringen? Schwer war mir der Entschluß, den ich erfaßte, aber Noth kennt kein Gebot und durch Deklamationsvorträge in öffentlichen Lokalen muß ich mein Leben fristen ...“

Trotz allem konnte Binder am 8. Juli desselben Jahres sein Volkstheater nochmals in der Senefelderstraße eröffnen. Auf dem Programm stand ein Sensationsstück: „Die Bürger von Paris. 1. Ein Mord, 2. Die ersten Spuren, 3. Der Meister und sein Sohn, 4. Der Mörder des Captain Guérin, 5. Die Geheimnisse des Zuchthauses, 6. Zwei Liebende, 7. Das Muster eines Schwiegervaters, 8. Selbst gerichtet.“

Die Studenten ließen Binder mit ihren Radauszenen nicht mehr in Frieden. Im März 1886 berichtete der „Bayerische Landbote“⁸⁷⁾ wieder von Zwischenfällen mit Studenten: „ Einer derselben warf einem Schauspieler auf der Bühne von der Loge aus eine Orange an den Kopf. Der Schauspieler warf diese in die Loge zurück und apostrophirte den Herrn mit folgenden, etwas derben, aber passenden

⁸⁷⁾ Nr. 63.

Worten: ‚Rotzbube! Spare Dein Geld und werf nichts weg, Du kannst es vielleicht einmal gut brauchen. Wir arme Teufel verdienen unser Geld sauer, Ihr verputzt nur das Geld, das Euch Eure Eltern geben, und wollt Euch lustig machen über Andere.‘ Das Publikum war über die Bubenhaftigkeit auf's Äußerste entrüstet. Das Einschreiten der Gendarmerie blieb wirkungslos, dagegen trat das Publikum nach Beendigung der Vorstellung sehr wirkungsvoll ein, indem die Herren Studenten außerhalb des Theaters gehörig durchgeprügelt wurden.“

Am 22. September 1886 starb Binder und mit ihm ging das alte Volkstheater mit seiner auf Effekte ausgerichteten Spielweise zu Ende (wenn man von bedeutungslosen Rückfällen absieht). Binders Frau führte das Theater zunächst weiter. Die eigentliche Leitung lag bei dem stellvertretenden Direktor Franz Hilpert. Unter Hilpert fanden die längst fälligen Reformen statt. Sie erstreckten sich hauptsächlich auf das Repertoire und das Personal. 1889 übernahm er das Theater ganz. Bald konnte man über diese reformierte Bühne lesen: „Das ‚Münchener Volkstheater‘ ist ein Theater, das den literarischen Anforderungen an eine Volksbühne entgegengekommen ist, andererseits in richtiger Schätzung des Kleinbürgerthums verharrte und die ältesten rührseligen Stücke der Charlotte Birch-Pfeiffer, Raupachs unverwüstliches Volksstück ‚Der Müller und sein Kind‘, ebenso wie Münchner Lokalpossen brachte“⁸⁸⁾. Der am meisten gespielte Autor war Anzengruber, dessen „Pfarrer von Kirchfeld“ 182mal über die Bretter ging. Dazu kamen Rosegger, Kleist (Käthchen von Heilbronn), Ganghofer (Herrgottschnitzer), Hartl-Mitius, Hermann Schmid (Tatzlwurm). Neuert und Manz (Die Passionsspieler von Oberammergau).

So konnte Hilpert das Münchner Volkstheater vor dem sicheren Untergang, der unter Binder hereinzubrechen drohte, bewahren. Leider mußte er sein Theater am 31. März 1901 schließen. Die ehemalige Westendhalle, in die er gezogen war, mußte wegen der Bedenken der Feuerpolizei abgebrochen werden.

Die von Hilpert in Angriff genommene Reformierung des Volkstheaters wurde dann in dem 1903 neu eröffneten „Münchener Volkstheater“ unter Ernst Schruppf erfolgreich fortgesetzt.

⁸⁸⁾ Deutsche Thalia, Wien und Leipzig 1902, S. 195/196.

Kleinere Volkstheater der zweiten Jahrhunderthälfte

Neben Binder ergriffen eine Reihe anderer Theaterunternehmer die Gelegenheit, die ihnen der § 32 der neuen Gewerbeordnung bot. Es waren fast durchwegs kleinere Bühnen, die sich nicht lange halten konnten und die auch keine für die Gesamtentwicklung entscheidenden Leistungen zu bieten hatten. Wie Binders Theater waren sie mit einem Restaurationsbetrieb verbunden. Es läßt sich auch nicht immer einwandfrei unterscheiden, wie weit man sie noch als echte Volkstheater bezeichnen kann und ob sie nicht schon Singspielhallen waren, deren Programme aus anspruchslosen Einaktern und Gesangsdarbietungen bestanden. Auf jeden Fall waren sie auf kleinste Verhältnisse eingerichtet. „... der Zuschauer folgt dem agierenden Künstler unter Biergenuß und Bratenduft“⁸⁹⁾.

Im September 1873 wurde in der Nordendhalle ein solches Volkstheater eröffnet. Der Direktor hieß Hackelsberger. Unter den bedeutungsvolleren Stücken finden wir Franz Hilperts „Der Lindhammer Hof“ (nach Hermann Schmid). Sonst wurden meist leichte Possen gespielt. Im Fasching benutzte man das Tanzverbot wegen der Cholera zu Unterhaltungsabenden mit Pantomimen, lebenden Bildern, Vorträgen u. dgl. Danach hörte man von dieser Bühne nichts mehr.

Im November 1873 gründete man in der Au das „Volkstheater auf dem Singspielkeller“, das bereits im Januar wieder geschlossen wurde.

Direktor Weinmüller, der sich seinerzeit um das verlassene Isartortheater bemüht hatte⁹⁰⁾, eröffnete im Januar 1874 ein Theater in der Leopoldstadt, und zwar in der Senefelderstraße (wohin ihm Binder nachfolgen sollte). Hier spielte er zunächst Possen und Offenbachoperetten. Im September zog er in das neu erbaute Thaliatheater in der Bayerstraße. Das Thaliatheater war aber kein Volkstheater mehr. Das Repertoire bestand zum größten Teil aus Operetten von Offenbach, Suppé und Johann Strauß. Daneben wurden französische Sitten- und Ausstattungsstücke gespielt: „Die Reise in den Mond“, „Uarda“ (am Schluß Explosion und Zusammensturz des Königlichen Palastes), „1001 Nacht im Reiche der Kunst“. Mit diesem Repertoire, das einen gewissen Zusammen-

⁸⁹⁾ Jahrbücher der Stadt München im Stadtarchiv München, 1873—1890; Blätter für Literatur, Wissenschaft und Kunst, 1896 Nr. 1; Theaterzettel, Bayer. Staatsbibliothek München, 2° Bavar. 827 bd, be.

⁹⁰⁾ Vgl. Seite 43.

hang mit Max Schweiger nicht leugnen kann, entstand den Volkstheatern eine schwere Konkurrenz: besonders das Gärtnerplatztheater hatte unter der Anziehungskraft auf das Publikum, die diese Bühne ausstrahlte, sehr zu leiden. Erst als es den gleichen Weg einschlug, konnte es das Thaliatheater überflügeln. Die großen Ausgaben für Dekorationen, die im Atelier der Hoftheatermaler (Quaglio) gemalt wurden, konnten durch den großen Zulauf nicht wettgemacht werden. Die Direktoren wechselten immer häufiger. Außer auf äußere Prachtentfaltung scheint auf nichts größerer Wert gelegt worden zu sein, sonst wäre es wohl nicht möglich gewesen, daß man Hermann Schmid's Stück „Die Ramsauer“ in der Bearbeitung Elmars für Wien spielte⁹¹⁾. Ab 1880 wurde der Holzbau hauptsächlich für Redouten verwendet, später machte man eine Rollschuhbahn daraus.

Zurück zum Jahr 1874! Im November gab es wieder ein „Isarvorstadttheater“ in der „Neuen Welt“. Recht viel mehr hörte man nicht davon. Im Februar 1875 eröffnete man das „Theater in der konz. Zelthalle in der Nymphenburgerstraße“. Von dem „Bavariatheater“ in der Schützenstraße ist die Aufführung eines Volksstückes von Friedrich Gerstäcker bekannt: „Der Wilderer oder die Geheimnisse des Waldes“. Direktor Polhowsky kündete Stücke „für ein gebildetes Publikum“ an.

In der Max-Vorstadt wurde im Frühjahr 1877 das „Ludwigs-Volkstheater“ gegründet, und zwar im „Wittelsbacher Garten“, wo Binder sein Theater hatte eröffnen wollen⁹²⁾. Schon im April mußte der Chronist der Stadt München mitteilen: „... der Direktor ... hat sich heute, am Gagentag, von seinem Unternehmen getrennt, seine Truppe in großer Verlegenheit zurücklassend. Das Theater wurde unter so bewandten Verhältnissen polizeilich geschlossen.“

Erwähnenswert bleibt noch das im Juli 1900 gegründete „Neue Volkstheater München Ost“ am Orleansplatz. Es wurde von Lina Meittinger, einer Schauspielerin des aufgelösten Ensembles der „Münchner“ geleitet. Trotz der Mitwirkung von Hilpert's Regisseur Julius Moser kam diese Bühne nicht an Hilpert's Volkstheater heran. Vielmehr verfiel die Meittinger wieder in Binders „Spezialität“, sensationelle Zeitereignisse dramatisch zu verarbeiten. So nannte sich ein Stück „Von München nach Peking oder Die Boxer und die Schwiegermutter“. Besser war die Aufführung von Bauernpossen, in denen der Humor die Stücke erträglich machte. Der bekannteste Autor war Neuert. Bald mußte die Direktorin das Unternehmen aufgeben und wechselte zu einem Sommertheater über, wo sie Gebirgsszenen und Einakter aufführte⁹³⁾.

⁹¹⁾ Fürst hatte sich mit seiner Wiener Truppe hier niedergelassen.

⁹²⁾ Vgl. Seite 41.

⁹³⁾ Deutsche Thalia, Wien und Leipzig, 1902.

Die Bedeutung des Münchner Volkstheaters im 19. Jahrhundert

Bis jetzt wurde versucht, an Hand der vorhandenen Quellen den historischen Ablauf des Münchner Volkstheaters im 19. Jahrhundert darzustellen. Nun gilt es, die Stellung dieser Bühnen in ihrer Zeit und an ihrem Ort festzulegen und so ein Bild von ihrer Bedeutung zu gewinnen. Im allgemeinen ist man geneigt, diese Bedeutung zu unterschätzen. Die Theatergeschichten nennen die Namen Dingelstedt, Perfall und Possart, behandeln die Volkstheater der gleichen Zeit aber nur am Rande. Und doch spielte sich in München ein Vorgang ab, der auf deutschsprachigem Gebiet sonst nur in Österreich und der Schweiz verfolgt werden kann, nämlich die „Rettung des ursprünglichen Stegreifgutes vor der Zerstörung durch die Zensur und die intellektuelle, literarische, regelmäßige Schaubühne“⁸⁴⁾, die Erhaltung der „weltumspannenden Barockgebärde“⁸⁵⁾ sowie die Verbindung von Mimus und Musik. Freilich bewegte sich München lange Zeit in den Fußstapfen Wiens, trotzdem kann man nicht nur von einer Nachahmung sprechen, vielmehr entspringt dieser Vorgang dem gleichen inneren Bedürfnis, ein wahrhaft volkstümliches Theater zu besitzen.

1. Die Erhaltung des barocken Elementes

Das deutsche Volkstheater ist sehr stark vom barocken Element geprägt. In München läßt sich die Verbindung mit dem Barocktheater sehr gut verfolgen. Diese Stadt war neben und vor Wien das Hauptzentrum des süddeutschen Ordensdramas, vor allem des Jesuitentheaters⁸⁶⁾, das hier zu einer wahrhaft volkstümlichen Einrichtung wurde. Der Grund hierfür lag in der Tatsache, daß sich dem lateinischen Text und dem vielleicht nicht immer allgemein verständlichen Allegorienapparat eine auf starke Wirkungen abzielende Inszenierungs- und Darstellungsweise zugesellte. So erreichte man nicht nur das gebildete Publikum des Hofes sondern auch das einfache Volk, das sich zu den Vorstellungen drängte. Die Anpassungsfähigkeit des Ordens setzte dabei die Tradition der volkstümlichen mittelalterlichen Mysterienspiele fort. Gestik, Mimik, Choreographie, Kostüm, Bühnenbild, die daraus resultierende Bildwirkung, verbunden

⁸⁴⁾ Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, S. 221.

⁸⁵⁾ Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, S. 785.

⁸⁶⁾ Reinhardstöttner.

mit der Wirkung von Gesang und Musik, wurden mit der gleichen Intensität erarbeitet wie der Text.

Vieles davon lebte nach dem Niedergang des Münchner Jesuitentheaters in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert in den religiösen Spielen der Stadtmusikanten weiter. Hier zeigte sich auch das heitere Element deutlicher, das teils aus den mittelalterlichen Handwerkerspielen, teils aus den Zwischenspielen der Jesuitendramen und der italienischen Oper am bayrischen Hof sein Vorbild nahm. Wieder bewies das Volk große Anteilnahme: „Das Volk weinte und war ergriffen, bekreuzigte sich fromm bei Christi Kreuzestod, für das Volk war es eine derbe Freude, wenn Judas Ischariot sich an einem Baum erhing und unter erbaulichen Sprüchelchen aus der Schenke und unter lustigen Schwänken sein Leben endigte“⁹⁷⁾.

Nach dem Verbot jeder öffentlichen theatralischen Betätigung des Volkes im Jahre 1792 wurde das barocke Element von den Wandertruppen weiterbewahrt. Auch sie standen in barocker Tradition: Die Improvisationen des Hanswurst und des Pickelhering, die bluterfüllten Haupt- und Staatsaktionen boten der Schau- und Lachlust ausgiebige Nahrung. Selbst die Ritterstücke, die im Anschluß an den Sturm und Drang entstanden, Bürger in Ritterrüstung statt himmelstürmender Geniebewegung zeigten, erzielten noch ähnliche Wirkungen. Die Neuberin hätte in München ebenso wenig Erfolge erzielen können wie in Wien. Die Literarisierung, die sich aus dem Improvisationsverbot in den 90er Jahren ergab, brachte keine Schwerpunktsverlagerung auf den Text. Die barocken Elemente hielten sich noch durch das ganze 19. Jahrhundert. Nicht zuletzt wurden sie durch die Prachtliebe des Hofes, vor allem Ludwigs II. gefördert.

Man kann nun natürlich die Münchner Volkstheater nicht in eine Linie mit den Jesuitenspielen stellen. Den Vorstadttheatern standen nicht die finanziellen Mittel und Möglichkeiten eines reichen Ordens zur Verfügung, es fehlten die reichen Gönner. Der Prunk der Ausstattung war nichts als Blendung und Schein. Die Bühnenmaschinerie war bescheiden: einige Versenkungen, ein Schnürboden, vielleicht noch ein Flugapparat. Dennoch gab es eine ganze Reihe von Effektmöglichkeiten. Bei der Aufführung von Kampfszenen und Schlachten wurde die Bühne mit Menschenmassen überschwemmt (Soldaten sollen sich als Statisten zur Verfügung gestellt haben)⁹⁸⁾. Turniere, Brände, Explosionen und Geistererscheinungen boten der Schaulust des Publikums ausgiebige Nahrung. Tiere er-

⁹⁷⁾ Legband, S. 48.

⁹⁸⁾ Vgl. Seite 18 (Graf Waltron).

schiene auf der Bühne: Hunde, Affen und vor allem Pferde. Schon Carl hatte ganze Kunstreitertruppen bei seinen sensationellen Inszenierungen verwendet. Dazu kamen Liliputaner, Seiltänzer, Jongleure, Pantomimen und Tierdarsteller, die in den Zwischenakten oder auch in den Stücken selbst auftraten. Die Theaterzettel konnten sich nicht genug tun, immer wieder neue prächtige Dekorationen und Kostüme anzukündigen. Die Zauberspiele, Spektakel- und Ausstattungsstücke verlangten zahlreiche Dekorationswechsel. Die Hauptdarstellerin in Henslers „Donauweibchen“ tritt in elf verschiedenen Kostümen auf.

Wichtig war bei dieser Art von Inszenierungen die Bildwirkung. Dazu gehörten die sogenannten Tableaux, lebende Bilder, die meist am Ende eines Aktes oder Stückes standen. Die Vorstadttheater suchten möglichst vielen möglichst viel zu bieten. Untrennbar vom Volkstheater blieben daher Tanz, Gesang und Musik. Eine Verbindung zur Oper, die ja auch aus dem barocken Gesamtkunstwerk entstanden war, läßt sich in München allerdings nur am Isartortheater verfolgen. Die Qualität der Münchner Hofoper war im Gegensatz zum Hofschauspiel so gut, daß die Volkstheater keine ernsthaften Aussichten in dieser Gattung gehabt hätten (anders war es in Wien). Wohl aber wurden gelegentlich Opernarien ins Programm eingeflickt.

Wie das Barockdrama der Jesuiten boten die Münchner Volkstheater eine Art volkstümliches Gesamtkunstwerk. Besonders deutlich wird das in den religiösen Schauspielen des Isartortheaters, in den Zauberspielen Perinets, Henslers, vor allem aber Raimunds. Noch einmal vereinigte sich auf der Bühne ein ganzes Pandämonium, Irdisches und Außerirdisches wurden dargestellt. Freilich wurde der barocke Allegorienapparat in den Zauberspielen bereits parodiert, bei Nestroy persifliert. Ansätze dazu finden sich schon in den barocken Zwischenspielen der Jesuitendramen. In den Spektakelstücken wurde der äußere Aufwand immer mehr Selbstzweck. Carl und in seinen Fußstapfen Max Schweiger führten die barocken Effekte ad absurdum. Diese Inszenierungsart wurde Stücken aufgezwängt, die aus einem anderen Geist erwachsen waren, den Dramen Kleists, Schillers, Calderons u. a. In den reinen Ausstattungsstücken der zweiten Jahrhunderthälfte wurden der Text, die Handlung, ja die Darstellung nur mehr das Gerüst für optische Effektkunst. Sie entthob von der Verpflichtung, die Handlung ausführlicher zu motivieren und die Komik charakterologisch zu vertiefen. Eine weitere Phase entarteter Effektkunst bildeten die Sensationsstücke Binders, die trotz ihrer den Zeitungen entnommener Sujets Neuauflagen der alten Spektakelstücke waren. In ihnen wandelte sich das historisch-phantastische Element ins Pseudorealistisch-Kriminelle.

Ähnlich wie das Barockdrama zeigt das Volkstheater eine Vorliebe für Motive aus der bildenden Kunst, vor allem aus der Malerei.

Die Vorliebe für Schlachtenszenen findet ihre gleichzeitige Entsprechung bei den Münchner Schlachtenmalern: Peter Heß, Mannlich, von Langes, Albrecht Adam und Wilhelm von Kobell. Eng verbunden damit ist die Abbildung von Pferden, unter den Münchnern besonders bei Adam und Kobell: sehr bekannt war auch der Berliner Franz Krüger („Pferdekrüger“). In diesem Zusammenhang sei noch auf die Affenbilder Gabriel Max⁹⁹⁾ und die Bildnisse der Berliner Schusterjungen¹⁰⁰⁾ von Ludwig Knaus hingewiesen. Sie beweisen deutlich die Beliebtheit dieser Motive in der damaligen Zeit. Daß die Münchner Maler die Vorstadttheater besuchten und sich dort manche Anregung holen mochten, steht bei Flüggen¹⁰¹⁾.

2. Die Beziehungen zwischen den Volkstheatern Wiens und Münchens

Wenn im vorausgegangenen Abschnitt zuerst vom Münchner Jesuitentheater gesprochen wurde und dann dessen Elemente an Stücken Wiener Autoren deutlich gemacht wurden, so geschah dies, weil die Wiener Theaterschriftsteller den Münchner Spielplan weitgehend beherrschten. Wir konnten im Laufe der Arbeit wiederholt den starken Einfluß Wiens auf die Münchner Volkstheater beobachten, sodaß es nicht abwegig ist, die ähnlich gelagerten Ausgangspositionen in Wien näher zu betrachten. Die Verwandtschaft des bayrischen und des österreichischen Volksstammes zeigt sich in der beiderseitigen Neigung zum Theater. Das Wiener Jesuitentheater steht dem Münchner an Bedeutung kaum nach, wenn es auch später einsetzt¹⁰²⁾. Berühmt sind die „Ludi Caesarei“ des Wiener Hofes. Die Volkstümlichkeit des Theaters wird aber besonders deutlich an dem beiden Städten gemeinsamen Typus des Vorstadttheaters. Er entstand in Wien im sogenannten Hanswurststreit in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in München einige Jahrzehnte später im Kampf des Intendanten Seeau gegen Lorenzoni. In beiden Fällen geschah das gleiche: Die rationalistisch eingestellte Kritik verdrängte das Volksschauspiel von der Hofbühne. Die Volkstheater machten die scharfe Abwendung der Hofbühnen vom Barock nicht mit. In Wien war die Entwicklung immer zwei bis drei Jahrzehnte voraus. Während man hier in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts bereits das Leopoldstädter, das Josephstädter und das Theater an der Wien errichtete, spielte man in München noch in Hütten und Wirtshaussälen. Diese Rückständigkeit läßt sich auch beim Vergleich der Hofbühnen feststellen.

⁹⁹⁾ Vgl. Seite 27.

¹⁰⁰⁾ Der Berliner Schusterjunge spielte in den Schwänken Hahns eine Rolle.

¹⁰¹⁾ Vgl. Seite 34.

¹⁰²⁾ Zur Entwicklung in Wien: Rommel (Literaturverzeichnis).

In München wie in Wien verdrängten Behörden, Zensur und die konkurrenzbedrohten Hoftheater die Volksbühnen in die Vorstädte. Hier eroberten diese sich schnell ein gewisses Stammpublikum, dem sich Liebhaber aus allen Teilen der Stadt und aus den höchsten Kreisen zugesellten.

In Wien wurde das Extemporierverbot schon 1752 ausgesprochen. Die dadurch ausgelöste Literarisierung brachte gleich in den folgenden Jahren eine Reihe von Autoren hervor: Schikaneder, Kringsteiner, Perinet und Hensler. Sie stehen an Rang unter Raimund und Nestroy, sie mußten den Tagesbedarf an Stücken decken. Ihr Verdienst liegt in der Fortsetzung des Werkes Philipp Hafners, des ersten, der das Volksstück schriftlich fixierte. Sie legten die Grundsteine zu den einzelnen Gattungen des Wiener Volksstückes. Zur gleichen Zeit wurde in München noch überwiegend improvisiert. Wien war eben doch ein viel bedeutenderes Zentrum, ein Sammelpunkt der verschiedensten Volkselemente: Deutsches mischte sich mit Slavischem, Ungarischem und vor allem Italienischem.

Nach dem Improvisationsverbot in München gegen Ende des 18. Jahrhunderts hielten sich die Vorstadttheater an religiöse Schauspiele, die aus der Jesuitentradition stammten, und an die Trivialdramatik in der Nachfolge Ifflands und Kotzebues. Waren es in der ersten Zeit wahrscheinlich nur schriftlich festgelegte Improvisationstexte mit Anleihen bei fremden Stücken, so führte man später auch Autoren des Hoftheaters auf: Thöring, Babo¹⁰³), Heigel und Charlotte Birch-Pfeiffer. Die Lipperlstücke waren alle zu Papier gebrachte Improvisationen.

Mit den Wiener Vorstadttheatern kann man erst das Isartortheater in eine Linie stellen. Hier wurden die Wiener Stücke eingeführt und schnell populär gemacht. Es waren die Stücke der bereits genannten Autoren sowie der zweiten Generation: Gleich, Meisl und Bäuerle. Nicht umsonst kam Carl, der Leiter dieses Theaters, aus Wien und kehrte nach seiner Vertreibung aus München dorthin wieder zurück, wo er dann noch große Erfolge feiern konnte.

Am Isartortheater begann der Niedergang des Münchner Volkstheaters in der alten Form. Über die Nachfolger der Sensationsinszenierungen Carls haben wir schon gesprochen. Die Umgestaltung von Bäuerles Staberl aus einem original gewachsenen Charakter zu einem Hanswursttypus, der von Situationskomik und burlesken Szenen lebte, war ein Rückschritt.

¹⁰³) Der Vorsitzende des Zensurkollegiums.

Nach Carl führte die Familie Schweiger den Wiener Spielplan weiter, suchte sich die neuen Wiener Erfolgsstücke und ging damit nicht fehl. Hier in München hielten sich die Stücke auch viel länger als in Wien selbst. Um 1830 waren das Leopoldstädter und das Theater an der Wien bereits ruiniert. Erst Carl und der neue Volkstheaterdichter Nestroy bewahrten das Wiener Volkstheater noch einmal vor dem Untergang. Die zahlreichen Stücke Nestroys halfen dem Wiener Spielplan, der einen weit größeren Bedarf als der Münchner hatte, wieder auf die Beine. Auch in München wurde Nestroy schnell der beliebteste Theaterautor. Sein „Lumpazivagabundus“ ist nicht mehr aus dem Repertoire wegzudenken. Das Hoftheater konnte vorerst nur Raimund erobern. In den Angriffen gegen die Volkstheater versuchte man immer wieder, Raimund gegen Nestroy auszuspielen. Trotzdem blieb Nestroy beim Münchner Publikum der Beliebtere.

Die Mehrzahl der Münchner Autoren beschäftigte sich damit, die zahlreichen Wiener Stücke zu lokalisieren. Aber auch die „Münchner Originalpossen“ wurden nach Wiener Vorbild gebaut, die Wiener Schablone immer wieder nachgeahmt. War es im Zauberstück meist um die Erlösung eines verwunschenen Geistes gegangen, wobei Kasperl und seine Nachfolger einen feigen, freß- und saulustigen Knappen gespielt hatte, so lag dem Lokalstück ein Handlungsgerippe aus der Tradition der *commedia dell'arte* zugrunde. Ein gemeiner Vormund mußte von dem Liebespaar mit Hilfe eines schelmischen Dieners oder Freundes überlistet werden. Die Lokalisierung des Vorgangs hatte noch keinen stärkeren Zug zum Realismus oder gar Naturalismus zur Folge, sie bildete mehr den Hintergrund, auf dem sich Komik entwickeln ließ. In den Lokalstücken und den daraus entstandenen Possen galt es nicht mehr in dem Maße wie bei Spektakel- und Ausstattungstücken, die Zuschauer in Staunen und Verwunderung über den szenischen Aufwand zu versetzen, sondern zum Lachen zu bringen. Dem trugen die Possen Nestroys weitgehend Rechnung. Nestroy brachte die Satire in seine Stücke, er löste Heiterkeit durch seinen hintergründigen desillusionierenden Witz aus. Der Stoff war ihm oft nur Mittel zum Zweck, er benutzte meist Vorlagen, am liebsten französische Lustspiele. Die Illusionslosigkeit der neuen Possen war völlig neu am Volkstheater, sie stand nicht nur im Gegensatz zu Nestroys Wiener Vorgängern, deren Komik harmlos und versöhnend gewesen war, sie wurde auch von den Nachfolgern Kaiser, Elmar, Haffner und O. F. Berg nicht mehr erreicht. Mit dem Tode Nestroys im Jahre 1862 war dem Wiener Volksstück ein vorläufiges Ende gesetzt.

Über die weitere Entwicklung in Wien berichtet Rommel¹⁰⁴⁾:

¹⁰⁴⁾ Alt-Wiener Volkskomödie, S. 974.

„Die Substanz des Wiener Volkes erlitt in den Sechzigerjahren durch Massenzuwanderung eine weitgehende Überfremdung und spaltete sich unter dem Einfluß der Industrialisierung in Klassen auf. Es gab wohl noch Tausende, die am Volksstücke hingen, aber sie konnten die steigenden Eintrittspreise entweder gar nicht mehr oder nur selten bezahlen und wurden daher für die Theaterdichter und Theaterdirektoren unerreichbar. Die neuen Stücke wuchsen nicht mehr aus einem natürlichen Nährboden in herzlicher Spielfreude hervor, sondern wurden nach spekulativen Rezepten zusammengesetzt. Dies gilt schon von Friedrich Kaiser und Anton Langer, denen niemand Begabung und ehrliche volks-erzieherische Absichten bestreiten wird, noch mehr aber von Karl Elmar, Alois Berla und O. F. Berg ...“

Kaisers „Lebens- und Charakterbilder“ setzten neben die bisherigen komischen Motive auch ernste, ja dem Tragischen nahestehende. Aber es war nur ein scheinbarer Ernst, „... die Verbrechen stellten sich als nicht begangen heraus, die Toten als nicht tot“¹⁰⁵⁾. Diese Autoren, die ja auch den Münchner Spielplan beherrschten, konnten auch hier nicht den Siegeszug der Operette aufhalten. Die Operette wurde das neue „Volksstück“, sie setzte in Wien um das Jahr 1860, in München etwa ein halbes Jahrzehnt später ein. Immerhin fand hier im Gegensatz zu Wien das Volksstück noch ein Publikum. Die Volksstücke Schmidts und Anzengrubers behaupteten sich neben der Operette und sicherten dem Volkstheater eine kontinuierliche Entwicklung zum neuen Volkstheater-typus des zwanzigsten Jahrhunderts.

Über Anzengrubers Erfolge in Wien schreibt Rommel¹⁰⁶⁾:

„Als im Jahre 1871 an dem denkwürdigen Tage der Erstaufführung des ‚Pfarrers von Kirchfeld‘ völlig unvermutet in Ludwig Anzengruber ein ganz großer Volksdramatiker erschien, fand er nach einem halben Jahrzehnt stärkster Erfolge kein Theater mehr. ... Zu einem Wiener Volksstück ist es nicht mehr gekommen. Auch ‚Das vierte Gebot‘ fand keine Nachfolge ...“. Erst das Ensemble des Gärtnerplatztheaters, vor allem die „Münchner“, trugen den Namen Anzengruber in die Welt.

3. Die Münchner Eigenart

Gegenüber diesen mannigfachen Einflüssen Wiens und Österreichs gilt es nun die eigenständigen Leistungen Münchens und seines Volkstheaters abzugrenzen. Das Nachhinken um mehrere Jahrzehnte war für die selbständige Ent-

¹⁰⁵⁾ Nestroyausgabe, Bd. 15, Seite 250.

¹⁰⁶⁾ Alt-Wiener Volkskomödie, Seite 974.

wicklung nicht günstig. Sobald sich etwas Eigenes anzubahnen schien, wurde es von Wiener „Novitäten“ verdrängt und überflügelt, der Lipperl vom Staberl, Prüller von Anzengruber, die Münchner Typenposse von der Operette.

Ein weiteres Hindernis besteht darin, daß von den Münchner Volksbühnen wenig erhalten ist. Die Holzbauten der Schweigertheater wurden weggerissen, die Wirtshaussäle boten nur vorübergehenden Aufenthalt. Die Volkstheater gaben keine eigenen Theaterzeitschriften heraus (wie etwa in Wien). Nur das Isartortheater bildete eine Ausnahme, was durch seine Stellung als königliches Theater ermöglicht wurde. Vergleicht man das Münchner Quellenmaterial mit der Fülle an Stoff, die Otto Rommel in seiner „Alt-Wiener Volkskomödie“ zu bewältigen hatte, wird man die Schwierigkeiten erkennen, einwandfreie Deutungen und Ergebnisse für die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert aufzustellen.

Eine Eigenart des Münchner Volkstheaters ist seine Hanswurstfigur, der „Lipperl“. Der Name ist nicht nur auf München beschränkt. Man kann aber aus der bereits zitierten Beschreibung¹⁰⁷⁾ Züge feststellen, wie sie bei den österreichischen Hanswurstfiguren nicht vorkommen. In allen Charakterisierungen, soweit man kurze Notizen in Geschichtsbüchern, Kalendern u. ä. so nennen kann, wird immer die Passivität des Lipperl gegenüber der aktiven Komik des Staberl betont. Eine gewisse Verwandtschaft scheint noch mit dem Kasperl Henslers zu bestehen. Der Lipperl zeigt die gleiche infantile Komik und bäuerliche Robustheit. Ein selbständiger Zug bleibt das unveränderliche Gesicht. „Seine Mimik gefiel sich darin, in allen Schick- und Drangsalen sich immer gleich zu bleiben“¹⁰⁸⁾. Die Hauptwirkung lag in dem Gegensatz zwischen dem Gesicht und den schrill hervorgestoßenen Worten. Es ist eine Gestalt, die scheinbar ungewollt Komik erzeugt. Zwänge uns das spärliche Material nicht zu äußerster Vorsicht, könnten wir leicht versucht sein, Parallelen zu Schichtl, ja vielleicht zu Karl Valentin zu ziehen. Weniger hypothetisch wäre ein Vergleich mit dem Kasperl des Kiefersfeldener Volkstheaters, auf den sich vieles von der Beschreibung Lewalds anwenden läßt.

Der nächste Münchner Beitrag zur Entwicklung des Volkstheaters war die Ausbildung des alpenländischen Bauernstückes. Freilich gehen auch hier wieder die ersten Ansätze von Österreich aus. Seidls und Baumanns Alpenszenen lösten die Stücke Prüllers aus. Aber Prüller war der erste, der abendfüllende Stücke in dieser Gattung schrieb, der erste, der bewußt den bayrischen Dialekt auf

¹⁰⁷⁾ Vergl. Seite 9.

¹⁰⁸⁾ Ein Jahrhundert München, S. 219.

die Bühne brachte, der erste, der bayrische Charaktere und bayrische Eigenart darzustellen wagte. Zu dieser bayrischen Eigenart gehörte zweifellos auch etwas von dem desillusionierenden Witz Nestroys. Vom Einfluß Prüllers auf Anzengruber wurde schon gesprochen.

Hermann Schmidts Verdienste um das bayrische Volksstück liegen vor allem in der Bewahrung dieser Gattung. Hatte er in seinen Stücken auch noch zahlreiche Stimmungseffekte, die leicht ins Sentimentale abzugleiten drohten, so hielten seine Werke doch das Interesse am Volksstück wach. Die Stellung Schmidts als Theaterdirektor und Dramaturg ermöglichte ihm eine gewisse Steuerung des Repertoires gegenüber der Flut billiger Possen und den immer mehr in den Vordergrund rückenden Operetten. Ein anderer an seiner Stelle, vielleicht eine Gestalt wie Carl, ein Geschäftsmann, ohne Interesse am bayrischen Volksstück, hätte es sicher verkommen lassen und Anzengruber hätte auch in München kein Publikum mehr gefunden.

Daneben muß man aber auch die Ausartung des bayrischen Volksstückes zur bayrischen „Ausstattungsrevue“ sehen, in der Alpenkulissen, Jodler, G'stanzeln und Schuhplattler die Hauptelemente waren. Nicht zuletzt lassen sich manche Erfolge der „Münchner“ im Ausland und in Übersee auf diese folkloristischen Eigenheiten zurückführen. Immerhin bleibt ihr Verdienst in der Bewahrung der Gattung und in der Ausbildung eines Volksschauspielerensembles unbestritten.

Die Münchner Lokalposen standen, wie bereits gesagt, im Banne Wiens. Eine gewisse Eigenständigkeit läßt sich noch aus den Typenposen Fränkels, Thürmayers u.ä. herauslesen, wie sie von der Mitte der 50er Jahre an den Schweigertheatern gespielt wurden¹⁰⁹). Der Ursprung dieser Typen: Pepita, Meyer, Strizow und natürlich Staberl, liegt zwar nicht in München, doch wurden sie dem Münchner Lokalkolorit weitgehend angepaßt. Eine Durchbildung zu wirklichen Lustspielcharakteren gelang nicht. Sie wurden mit ihren sich stereotyp wiederholenden Redewendungen und Eigenheiten in immer neuen Variationen dem Publikum vorgesetzt. Außer dem Staberl war keiner dieser Typen ein längeres Leben beschieden. Für die Ausbildung eines neuen Volksstückes blieben sie ohne Bedeutung.

Die historischen Schauspiele derselben Autoren liefen im Fahrwasser der Birch-Pfeiffer, Benedix', Raupachs u.ä., sie entsprachen vom Text her in der ersten Jahrhunderthälfte dem Durchschnittsrepertoire der Hofbühnen.

¹⁰⁹) Vgl. Seite 27.

4. Vergleich der Münchner Volkstheater mit den Hofbühnen

Kennzeichnend für beide Münchner Hoftheater während des 19. Jahrhunderts war, daß ihr Schwerpunkt auf musikalischem Gebiet lag. Das lag in der Tradition des königlichen Hofes begründet. 1750—52 war das Residenztheater errichtet worden. Es diente vor allem der italienischen Oper. In den Jahren 1811—1818 baute man das Nationaltheater. Seine Domäne wurden das Schauspiel und die deutsche Oper. Das Schauspielrepertoire der ersten Jahrhunderthälfte hinkte Jahrzehnte hinter der deutschen Gesamtentwicklung, selbst hinter dem so konservativen Wien her. Die Entfaltungsmöglichkeiten gestalteten sich in München besonders ungünstig: Der Hof bevorzugte das musikalische Theater, es entsprach mehr dem höfischen Drang zur Repräsentation. Das Zensurkollegium¹¹⁰⁾ urteilte allzu streng und hielt nicht nur die Klassiker sondern auch Autoren wie Kotzebue lange Zeit von der Bühne fern. Es fehlten die geeigneten Theaterleiter, die Intendanten waren meist ausgediente Offiziere.

Ab 1825 trat unter Ludwig I. eine gewisse Wende ein. Noch immer aber bestand das Durchschnittsrepertoire des Schauspiels aus den Werken Schröders, Ifflands, Raupachs und der Birch-Pfeiffer. Um die Jahrhundertmitte kamen Scribe, Gutzkow, Heyse, Geibel und Bauernfeld dazu. Diesem Repertoire konnten die Vorstadtbühnen, das Isartortheater und die Schweigertheater, leicht Konkurrenz machen. Schiller und Shakespeare gewannen durch die sensationelle Aufmachung Carls und Max Schweigers mehr Anziehungskraft als durch die langweiligen Inszenierungen der Hofbühne. Hier wurden sie überhaupt erst nach 1850 richtig heimisch. Dingelstedt wußte sehr wohl, warum er sie den Schweigertheatern verbot. Das Publikum mußte erst für eine werkgetreue Inszenierung erzogen werden. Die mit seinen Gesamtgastspielen, seinen Inszenierungen und der verbesserten Schauspielkunst einsetzende Entwicklung machte dann eine weitere Konkurrenz der Volkstheater auf diesem Gebiet völlig illusorisch.

Nachdem die Bedeutung der italienischen Oper am bayrischen Hof zurückgegangen war, wurde das Residenztheater Auftrittsort für Ringkämpfer, Feuerschlucker, Riesen, Zwerge, Zauberkünstler u. ä. Das Verbot des Jahres 1853¹¹¹⁾ wandte sich auch hier gegen eine lästige Konkurrenz.

Auch während der Regierungszeit Ludwigs II. blieb die Bevorzugung der Oper. Der Monarch verlangte vom Schauspiel möglichst realistische, ja historisch naturgetreue Stücke. Dadurch wurde das Schauspiel nicht gefördert. Ge-

¹¹⁰⁾ Näheres bei Hermann Frieß und bei Paul Legband (Literaturverzeichnis)

¹¹¹⁾ Vgl. Seite 23.

neralintendant Freiherr von Perfall begünstigte ebenfalls das musikalische Theater: er war selbst Musiker, außerdem hatte sich das musikalische Theater als einträglicher erwiesen. Sicher war diese Vorliebe auf den Weg des Gärtnerplatztheaters zur Operettenbühne nicht ohne Einfluß. Nicht selten wurde am Schauspiel eingespart, was für Opern- und Operettenbühne zu viel ausgegeben worden war. Eine Trennung des Etats kam erst im zwanzigsten Jahrhundert zustande.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war einigermaßen festgelegt, was die einzelnen Münchner Theater zu spielen hatten. Die Volkstheater waren für die Hofbühnen keine ernstliche Konkurrenz mehr. Dieser Zustand hielt sich dann bis in die 90er Jahre.

Die Hoftheater hatten von den Volksbühnen einige wenige Autoren übernommen; ihren größten — Raimund — nahmen beide in Anspruch. Die Trivialdramatik der Hoftheater wurde (vornehmlich in der ersten Jahrhunderthälfte) auch auf den Volksbühnen gezeigt. Nach der vorübergehenden gegenseitigen Abgrenzung kam es erst wieder zu einer Angleichung, als Hilpert begann, die Klassiker — diesmal in werkgetreuer Inszenierung — ins Repertoire zu übernehmen. Um die Jahrhundertwende konnte man auch auf den Hofbühnen Bauernstücke sehen (Ludwig Thoma)¹¹²).

5. Die Schauspielkunst der Volkstheater

Der Mangel an Anschauungsmaterial macht sich bei einer Beurteilung der Schauspielkunst an den Münchner Volkstheatern besonders bemerkbar. Dabei spielt diese im Volkstheater fast noch eine wichtigere Rolle als im Bildungstheater. Bei den literarisch meist wenig wertvollen Texten hängt oft alles davon ab, was der Schauspieler aus ihnen zu machen versteht. Die Schauspieler der Münchner Volkstheater mußten vor allem den Schablonengestalten der Münchner und Wiener Routinetexte ein individuelles Leben geben. Wenn Walter Kiaulehn über die Münchner Bühnen allgemein urteilt: „Die Münchner Bühnen sind immer ein Spiegel der Literatur gewesen, nie waren sie reine Schauspieltheater, die von der Virtuosität des Mimen leben und ein Theaterstück nur als ein Gerüst für die Feuerwerkskunst des Schauspielers nehmen“¹¹³), so mag das für die Hofbühnen, ja vielleicht auch noch für das Bauerntheater bis zu einem gewissen Grad stimmen, die Theater eines Lorenzoni, eines Carl und der

¹¹²) Vgl. den Ausblick (letztes Kapitel).

¹¹³) Die Münchner Theater, München 1957, ohne Seitenzahlen.

Familie Schweiger können damit unmöglich charakterisiert werden. Die meisten Stücke dieser Bühnen standen noch in der Tradition des Stegreifstückes, in dem eben der Schauspieler alles, Dichter und Interpret, in einer Person war. Die Entwicklung des Volksstückes von der Zauberburleske und von der Lipperlkomödie über Lokalstück und Posse zum bayrischen Bauernstück machte dann allerdings aus den bisherigen Schmierenspielern die richtigen Volksschauspieler. Es war kein leichter Schritt von der Darstellung eines überedlen oder primitiv bösen Ritters zur alpenländischen mundartgebundenen Bauerngestalt.

Die sozialen Verhältnisse und die moralischen und sittlichen Zustände an den Volkstheatern waren, wie die Polizeiberichte zeigen, alles andere als ideal. Den sozialen und moralischen Aufschwung des Schauspielerstandes um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert machten die kleinen nicht subventionierten Volkstheater nicht mit. Zu sehr waren sie von Tageserfolg und Publikumsgunst abhängig. Ihre Berufsausbildung erhielten die Schauspieler entweder im Schoße der Familie, wenn es sich um ganze Schauspielerfamilien wie die Schweiger handelte, oder sie machten ihre Karriere an Wanderbühnen und Schmierern auf dem Land. Selten gelang dem einen oder anderen Begabten der Sprung auf die Hofbühne wie etwa Clara Ziegler.

Um die Jahrhundertwende setzte in Analogie zu den Hof- und Stadttheatern das System der Gastspiele ein. Beliebte Schauspieler, vor allem aus Wien, wie die Geistinger, aber auch aus anderen Städten, etwa Berlin, gastierten an den Münchner Volkstheatern und brachten sich ihre Paraderollen selbst mit.

Über den Spielstil läßt sich aus den wenigen Kritiken nicht viel feststellen. Thörnings „Agnes Bernauer“ wurde 1880 in einer Bearbeitung von Hermann Schmid am Gärtnerplatztheater aufgeführt. Man lobte die „tiefe Erfassung und scharfe Hervorhebung des tragischen Moments“, die „treffende Charakterisierung und psychologische Motivierung“, in der Hauptdarstellerin fand man das „Ideal deutscher Weiblichkeit“ verkörpert, das sich in „Bescheidenheit, Liebe, Treue, Edelsinn, Würde, heldenmütiger Erhebung“ gezeigt habe. Es fällt sehr schwer, sich an Hand des Textes eine Vorstellung von dieser Art von Darstellung zu machen¹¹⁴⁾. Man wird vielleicht allgemein feststellen können, daß in den Possen ziemlich forciert gespielt worden sein wird, immer in dem Bestreben, drastische Wirkungen zu erzielen, während man in den Charakterbildern, Ritter- und später in den Volksstücken eine mehr rührselige Spielart

¹¹⁴⁾ Eine allerdings nicht bearbeitete Fassung ist abgedruckt bei J. Kürschner, Deutsche Nationalliteratur, Band 138.

(vor allem bei Ganghofer) bevorzugt haben wird. Das, was uns heute unter dem Begriff Volksschauspielkunst vorschwebt, mit dem vergrößernden Schlagwort „volkstümlicher Realismus“ bezeichnet, mußte erst langsam erarbeitet werden. Der Grundstock dazu wurde gelegt, als im „Schlierseer Bauerntheater“ Bauernstücke von Bauern gespielt wurden. Der neue Impuls ging vom Laientheater aus. Die literarische Ergänzung fand das Bauerntheater nach Anzengruber endlich in Ludwig Thoma. Zu Ludwig Thoma lassen sich aus der Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts kaum noch Parallelen ziehen¹¹⁵⁾.

6. Das Publikum der Münchner Volkstheater

Die Münchner Vorstadttheater hatten allein durch ihre Lage bereits eine ganz bestimmte Besucherschicht. Sie setzte sich aus Handwerkern, Arbeitern, kleinen Gewerbetreibenden und Geschäftsleuten zusammen. Der Drang zu festlichen Veranstaltungen und öffentlichen Vergnügungen war bei den Münchner Bürgern immer stark ausgebildet. Die Volkstheater waren für das einfachere Volk die einzige Vergnügungsmöglichkeit außer dem Oktoberfest und der Auer Dult. Daneben waren sie aber für die wirtschaftliche Entwicklung eines Stadtteiles von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Nicht umsonst bewarben sich gerade neue, erst im Aufbau begriffene Stadtteile um die Genehmigung eigener Volkstheater (Maxvorstadt und Eichthalangerviertel). Geschäftsleute und Wirte zogen den Hauptnutzen aus dem Bestehen der Vorstadttheater. Die Theaterfreudigkeit war in München vor allem in der ersten Jahrhunderthälfte recht groß. Widerspruchslos wurde der „Bierpfennig“ zur Wiedererrichtung des Nationaltheaters hingenommen.

Die besseren Klassen, der Adel, Künstler, die gehobene Beamtenschaft, kamen in diese Theater, um sich an der naiven Darstellung zu erfreuen, um sich mal „satt zu lachen“¹¹⁶⁾ und wohl auch, um sich populär zu machen.

Die wirtschaftlichen Gesichtspunkte wiederholten sich in vergrößertem Umfang bei der Errichtung des Aktienvolkstheaters. Hier wurden die Anforderungen zu hoch gestellt, das Unternehmen schlug fehl. Dieses Theater richtete sich mit der Bevorzugung der Operette an ein neues Publikum: an bessergestellte Geschäftsleute, Beamte, überhaupt an Leute, die auch im Hoftheater zu finden waren. Die Operette entsprach einem bürgerlich verfeinerten, trotzdem noch

¹¹⁵⁾ Näheres in der Zusammenfassung und im Ausblick.

¹¹⁶⁾ Vgl. Seite 9.

seichten Geschmack. Das alte Volkstheaterpublikum hatte aber noch immer Gelegenheit, Volksstücke zu sehen und so starb es eigentlich in München nie aus. Die Rolle der Singspielhallen in der zweiten Jahrhunderthälfte wäre eine eigene Untersuchung wert.

Einen pädagogischen Einfluß auf das Publikum haben eigentlich nur die Theater Johann Schweigers und Franz Hilberts ausgeübt. Johann Schweiger blieb immer innerhalb der ihm gemäßen Grenzen, seine Förderung des Münchners Franz Prüller gab den ersten Anstoß zum bayrischen Volksstück. Franz Hilbert reformierte den Volkstheaterspielplan, er befreite ihn von Sensationsstücken und suchte eine dem Volkstheater entsprechende Art, Klassiker auf die Bühne zu bringen.

Zusammenfassung

Stellen wir abschließend und zusammenfassend die Münchner Volkstheater in das Gesamtbild der Stadt während des 19. Jahrhunderts. Man muß sich zunächst die Atmosphäre der Stadt vergegenwärtigen, jene Atmosphäre, die Hans Rose so treffend charakterisiert hat¹¹⁷): „südländisch klares Licht, eine herbe, erzieherische Landschaft, Festfreude in der Stadt und ein langsames Lebens-tempo, das zum Schauen und Bilden auffordert, der ständige Zustrom einer kunstbegabten, sinnlich frischen Landbevölkerung“.

1791 hatte Karl Theodor den Festungscharakter der Stadt aufgehoben, die Stadt begann zu wachsen, aus den Vorstädten wurden eigene Stadtteile. Die an den Stadtrand gedrängten Volkstheater erhielten wieder mehr Verbindung mit dem Stadtkern. Vergnügungsstätten gab es in München nicht sehr viele, die häusliche Geselligkeit soll nicht allzu groß gewesen sein: Literarische Zirkel, theaterspielende Kreise gab es so gut wie gar nicht, öffentliches Laienspiel war verboten, die italienische Oper war nicht volkstümlich, das Repertoire des deutschen Schauspiels stand erst im Stadium des Aufbaus. Da tauchte mit einem Male in den Vorstädten der Münchner Lipperl auf: Zum erstenmal eine Gestalt auf dem Münchner Theater, die aus bayrischer Mentalität erwachsen war, auf bayrische Mentalität abgestimmt war. Die Münchner strömten in die Vorstädte, hier fühlten sie sich heimisch, alle, auch die bessergestellten Gesellschaftsschichten. Das Volkstheater gewann an Bedeutung, mit dem Isartortheater wurde erstmals ein Steintheater errichtet. Hier wurde der Wiener Staberl die neue Sensation, wie einst im Ordentstheater zogen wieder Soldatenmassen über die Bühne, Schlachtenlärm ertönte, der Schau- und Lachlust wurde ausgiebige Nahrung geboten. Diese Vorliebe für historische Massenszenen findet ihre Parallele in der gleichzeitigen Münchner Historien- und Schlachtenmalerei.

Höheren Ortes wurde man auf die Wirkung beim einfachen Volk aufmerksam, man sah: Diese Begeisterung ließ sich leicht in pädagogische und patriotische Bahnen lenken, aber man wollte sich die Kontrolle darüber selbst vorbehalten, die Volkstheater schienen nicht der geeignete Ort dafür zu sein; also baute man das Nationaltheater. Wieder lebte, wie im 18. Jahrhundert, der

¹¹⁷) Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns, Bd. 3, S. 367.

Kampf zwischen Hofbühnen und Volkstheatern auf, ein sehr ungleicher Kampf, das Isartortheater wurde geschlossen, die Rechte der Schweigertheater wurden weitgehend beschnitten. Die Hofbühnen suchten das Publikum des Isartortheaters anzulocken, man suchte auch hier der Schau- und Lachlust Nahrung zu bieten. Babo, Heigel u. a. schrieben Historien- und Schlachtenstücke, Ludwig I. selbst versuchte sich in dieser Gattung. Aber das einfache Volk fand zu diesen saft- und kraftlosen Produkten keinen Zugang, es stand den Hofbühnen und ihrem Repertoire ähnlich fremd gegenüber wie der klassizistischen Prachtentfaltung der Ludwigstraße. Es wollte barockes Leben: Kontraste, Hinundhergerissensein zwischen Schrecken und Entzücken. Lachen und Weinen, es sehnte sich nach der heimischen münchenerischen Gemütlichkeit oder wenigstens nach der verwandten Wiener Atmosphäre.

Unter Ludwig I. begann die systematische Stadtplanung. Wo sich noch vor kurzer Zeit Äcker, Wiesen und Hopfengärten ausgebreitet hatten, standen jetzt die Häuserzeilen der Ludwigs- und Maximiliansvorstadt. Die Bürger dieser Stadtteile suchten sich durch das Projekt eines eigenen Volkstheaters, das ein Steinbau werden sollte, ein eigenes Unterhaltungs- und Vergnügungszentrum zu schaffen, teils aus den wirtschaftlichen Erwägungen, ein Volkstheater werde Besucher aus der ganzen Stadt heranlocken, teils aus dem wirklichen Bedürfnis nach einer solchen Einrichtung.

Der Bevölkerungszuwachs kam vom Land. Die Eisenbahnen brachten die Leute in die Stadt, sie führten aber auch die Städter wieder aufs Land. In der Malerei tauchten in zunehmendem Maße die heimatlichen Landschaften auf. So verbanden die Hochgebirgsbilder eines Heinrich Bürkel Landschaft mit Volksgenre. Bauern, Jäger, Soldaten, Pferde usw. bewegten sich vor einem Gebirgshintergrund, genauso wie sie es auf den Bühnen der Schweigertheater der 50er Jahre machten. Das war der Zeitpunkt, zu dem sich das bayrische Element wieder zu regen begann, nachdem der Münchner Lipperl vom Wiener Staberl verdrängt worden war. Blickt man nur auf das Volkstheater, scheint diese Bewegung ein schwacher Impuls, im Gesamtzusammenhang des Münchner kulturellen Lebens gesehen, erkennt man erst, was sich um die Jahrhundertmitte hier ereignet hat. Auch in der gehobenen Literatur taucht in zunehmendem Maße die eigene Heimat auf, vor allem die ländliche Heimat. Sie lebt in der Hochgebirgspoese, den „Schnadahüpfeln“ des Dichters und Naturforschers Franz von Kobell, der später auch bayrische Volksstücke für die Hofbühne schrieb, weiter bei dem Mundartdichter Karl Stieler. All dem gegenüber bemühte sich Hofintendant Dingelstedt, Hebbel und Wagner in München durchzusetzen. Leider besaßen die Münchener Volkstheater keinen bayrischen Raimund und Nestroy, auch der dem Bayrischen so nahestehende Anzengruber war erst ein Ansatzpunkt, so daß es nie zu einem ausgewogenen Verhältnis, zu einer fruchtbaren Wechselwirkung zwischen den Münchner Theatern kam.

Als in den 60er Jahren im Fieber der Gründerzeit das Münchner Aktienvolkstheater gegründet wurde, war die goldene Zeit des Münchner Volkstheaters vorbei. Die Stadt wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte weltoffener, fremden Einflüssen in zunehmendem Maße ausgesetzt. Die volkstümliche, gemütliche Atmosphäre der Schweigertheater kam weder bei Binder noch am Gärtnerplatz auf. Die mitreißende Operettenmusik eines Offenbach und eines Johann Strauß mit ihrem — überspitzt ausgedrückt — internationalen Charakter war dem heimischen Volksstück geradezu entgegengesetzt. Das Volksstück mußte sich neben dieser beliebteren Gattung behaupten, es hatte keine eigene Pflegestätte mehr. Dennoch blieb es in München erhalten und bewahrte sich auch in Krisenzeiten ein Liebhaberpublikum. Mit seinem ersten großen Autor, mit Anzengruber, wurde es dann gleichsam ein bayrisch-österreichischer Exportartikel, es errang sich Weltgeltung und wurde die Basis für das Volkstheater des 20. Jahrhunderts. Dazu mußte auch die übertriebene szenische Effektkunst, die sich von Carl her über Max Schweiger und Binder bis zum Thaliatheater erhalten hatte, endgültig in die eigenen Theatergattungen der Ausstattungsoperette und -revue abgeleitet werden.

Das Laientheater erhielt durch das bayrische Bauernstück einen neuen Auftrieb. Die Theaterleidenschaft der Landbevölkerung, die ja trotz aller Verbote nie ganz geruht hatte, wurde vom Vorbild der „Münchner“ neu entfacht. Die Bauerntheater schenken den Gestalten der Bauernstücke erst echtes, nicht nur nachempfundenes Leben. Ohne sie ist der Münchner Volksschauspielerstamm des 20. Jahrhunderts gar nicht denkbar.

Was ist nun von den typischen Volkstheaterelementen, vom Volksbarock, wie wir ihn genannt haben, bei dem späten Klassiker des Münchner, des bayrischen Volkstheaters lebendig geblieben, nämlich bei Ludwig Thoma? Zunächst wird man feststellen müssen, daß sich Thoma in seinen großen Stücken, etwa in der „Maria Magdalena“, von Anzengruber und den anderen Vorläufern grundlegend unterscheidet. Anzengruber kann mühelos aus dem österreichischen Milieu gelöst und ins Bayrische „übersetzt“ werden, bei Thoma wäre das unmöglich¹¹⁸⁾. Thoma hat, wie es Edgar Hederer formuliert hat, „nicht in allgemeinen Stimmungen von Heimatgefühl geschwelgt, sondern diese Heimat in festumrissenen Zügen und genauen Szenen dargestellt“¹¹⁹⁾. Er kannte seine Bauern, er stellte individuelle Gestalten auf die Bühne, keine „lokalisierten“ Österreicher oder „Salonbauern“. Er kannte sie so gut, daß er mit ihrer Mentalität, mit ihren Mundartdifferenzierungen — und darin ist ihm noch niemand gleichgekommen — auf der Bühne spielen konnte, sie parodistisch über-

¹¹⁸⁾ Gemeint sind jetzt die Bauernstücke Thomas.

¹¹⁹⁾ Edgar Hederer, „Ludwig Thoma“, München 1941, S. 20.

treiben konnte, ohne das geringste daran zu verfälschen. Wenn Thoma eine Wirtshausszene auf die Bretter stellt, so wächst das weit über eine bloß effekt-sichere Bereicherung der Handlung hinaus und wird zu einer Verdichtung des Bäuerlich-Bayrischen. Er braucht die bisherigen auf das Optische abgestimmten Volkstheaterrequisiten gar nicht und wo er sie benutzt, da überformt und steigert er sie. Ihm genügen im Grunde die Menschen, das gegenseitige Verhältnis dieser Menschen, das sich vor allem im Wort, im Tonfall, in den Feinheiten der Mundart äußert. Und hier sind wir auf das Hauptmerkmal von Thomas guten Stücken gestoßen: Bei ihm lebt das Volkstheater zum ersten Male vom Wort. Dieser Zug unterscheidet Thoma grundlegend von seinen Vorläufern. Und doch war Thomas Wort mimisch, vom Mimischen getragen, und doch entstand auch ohne Schaulleffekte aus dem Zueinander der Bauernfiguren eine intensive Bildwirkung. Dieser bildhafte mimische Charakter von Thomas Bauernstücken, der einen eindeutigen Vorrang gegenüber allen spekulativen Elementen einnimmt, verbindet ihn wieder mit der Tradition des Volkstheaters, er ist ein Grundzug allen süddeutsch-österreichischen Volkstheaters.

Die Münchner Leistungen auf dem Gebiete des Volkstheaters stehen am Anfang und am Ende des 19. Jahrhunderts. Aus den Hanswurstfiguren der barocken Wandertruppen ist der Münchner Lipperl entstanden, aus Ansätzen im Wiener Volksstück und aus dem wachsenden Verhältnis zur eigenen Heimat das bayrische Volks- und Bauernstück. Man muß deshalb die zahlreichen mißglückten Ansätze, das dauernde Scheitern und die zahlreichen Ausartungen während des Jahrhunderts als einen großen Gärungsprozeß sehen, der schließlich das ganze Theaterleben beeinflußt und befruchtet hat. Erst mußte die Gattung des Bauernstückes geboren sein, dann konnte Thoma kommen und etwas Eigenständiges, Einmaliges daraus zu machen. Sein herber Realismus entstand nicht zuletzt aus einer Ablehnung des vorangegangenen Kitsches. Thoma hat leider keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. Nachdem sich das Münchner Volkstheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so erfreulich entwickelt hatte, steht es heute, wie vor hundert Jahren, wieder in einer Krise. Wird es sich nochmals durchsetzen können?

Offen gebliebene Probleme

Es wurde im Laufe der Arbeit bereits darauf verwiesen, daß der Mangel an Quellen, Kritiken, objektiven Berichten und Bühnenmanuskripten die Behandlung unseres Themas fragmentarisch bleiben läßt. Es seien hier kurz einige Themen genannt, über die noch Unklarheit herrscht:

Die Bühne Josef Schweigers vor 1847,

der Unterschied zwischen den Münchner Lokalisierungen und den Wiener Originalpossen (vor allem, was die Sprache und Mundart betrifft),

das genauere Repertoire der kleinen Volkstheater der zweiten Jahrhunderthälfte,

Abbildungen, die auf Kostüm, Spielstil, Gestik, Mimik und Bühnenbild schließen lassen,

die Qualität der musikalischen Darbietungen, gegebenenfalls die Abhängigkeit der eigenen Kompositionen von musikalischen Vorbildern.

Leider wurden die Münchner Volkstheater von der Theatergeschichte viel zu spät erfaßt, darüber täuschen auch die vorhandenen Beiträge¹²⁰⁾ und Zeitschriftenaufsätze nicht hinweg. Trotz der zahlreichen Darstellungen der einzelnen Münchner Bühnen fehlt bis heute eine umfassende Münchner Theatergeschichte. Nur eine gesamte Darstellung des Münchner Bühnenwesens unter Heranziehung aller erreichbaren Quellen könnte die Stellung der einzelnen Theater in der Geschichte und ihre Bedeutung für München, Bayern¹²¹⁾ und ganz Deutschland festlegen. Vielleicht kann die Veröffentlichung dieser Arbeit dazu beitragen, neues Material aufzugreifen und so noch manche Lücke in der Münchner Theatergeschichte schließen.

¹²⁰⁾ Malyoths Beiträge (Literaturverzeichnis), die viel zur Aufklärung strittiger Probleme beitrugen, fanden leider keinen Nachfolger.

¹²¹⁾ Beziehungen der Volkstheater zum Theater auf dem Laud wären sicher sehr aufschlußreich.

Vgl. Seite 80.

Ausblick

Wie sehr man sich auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach einem echten Volkstheater sehnte, zeigt eine Parodie, die Ferdinand Fränkel 1890 aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Gärtnerplatztheaters schrieb:

„Was wir nicht wollen! Eine kleine Erinnerung an das verblichene Aktien-theater ... Eine Parodie auf das zur Eröffnungsfeier gegebene Festspiel: Was wir wollen! Gedichtet von Hermann Schmid¹²²⁾, verfaßt von Ferdinand Fränkel. ... Kein Fest-, sondern ein alltägliches Spiel, aufgeführt im Aktien-, auch Volkstheater genannt, obwohl man das Volk daraus lange verbannt ... Bachanalische Musik von Offenbach, trotzdem großartige Einsamkeit im Zuschauerraum. Der Vorhang geht, wie so vieles an dieser Bühne, unnütz auf. Sie stellt mehr vor, als sie ist. Die Dekoration läßt nichts zu wünschen übrig, mehr die Direktion, obwohl sie auch decorirt wurde. ... An einem Pfeiler ihrer Brücke lehnt sinnend die Isarnixe und schaut traurig in die Au hinüber, wo einst ein Volkstheater stand. Sie trägt ein grünes Gewand, hat aber keine Hoffnung zum Besserwerden, einen Kranz auf dem Kopf, welcher wohl der einzige ist, den an diesem Theater von München Jemand tragen darf. Nachdem sie lange genug über so vieles geschwiegen, spricht sie.“ Sie klagt über den „preußischen Schnitt“ der Bühne. Auch das „Münchner Kindl“ ist über sein Volkstheater traurig, die „Volksdichtung“ muß fliehen. Das Ballett verdrängt das Märchen. „Die weiblichen Hosen brachten das Singspiel in d' Höh', denn so was zu sehen liebt ja die Haute volée.“ Am Schluß wird eine bessere Zukunft prophezeit, die unter dem Direktor Lang hereinbrechen sollte¹²³⁾.

Das moderne Volkstheater wurde endlich in dem 1903 gegründeten „Münchener Volkstheater“ verwirklicht. Ohne im einzelnen auf die weitere Geschichte einzugehen, soll hier das neue Repertoire beleuchtet werden.

Ernst Schruppf, der künstlerische Leiter des Unternehmens, nahm bewußt wieder die Klassiker in das Repertoire auf, nicht um sie zu Ausstattungs- und Spektakelstücken herabzuwürdigen — diese Zeit war endgültig vorbei — sondern um sie unverfälscht dem Volk nahezubringen. Schon die Eröffnungsvor-

¹²²⁾ Vergl. Seite 49.

¹²³⁾ Jahrbücher der Stadt München im Stadtarchiv München, Jahrgang 1890.

stellung im Jahre 1903 brachte Schillers „Kabale und Liebe“ auf die Bühne und Schiller erwies sich als der klassische und volkstümliche Dichter. Innerhalb der nächsten zehn Jahre dieser Bühne fanden 179 Schilleraufführungen statt (in der Reihenfolge der Aufführungszahlen: Tell, Kabale und Liebe, Maria Stuart, Räuber, Braut von Messina). Es zeigte sich deutlich, daß es unter den vielen Aufführungs- und Inszenierungsmöglichkeiten, die ein klassisches Werk bietet, auch solche gibt, die das einfachere Volk ansprechen, ohne den Gehalt des Werkes zu verfälschen. Goethe war mit 73 Aufführungen vertreten (Faust, Iphigenie). Von den übrigen „Klassikern“ wurden gespielt: Kleist (Das Käthchen von Heilbronn, endlich in Originalfassung), Lessing, Grillparzer, Hebbel und Moliere. Großes Verdienst hat sich Schruppf dadurch erworben, daß er durch verbilligte Schülervorstellungen die Klassiker der Jugend nahe brachte.

Den größten Raum nahm im Spielplan des „Münchner Volkstheaters“ weiterhin Anzengruber ein. Er blieb vorerst die tragende Kraft des Volkstheaters (ähnlich in Wien und Berlin). In den ersten zehn Jahren erreichte er 223 Vorstellungen (in der Reihenfolge der Aufführungszahlen: Pfarrer von Kirchfeld, Kreuzschreiber, Viertes Gebot, G'wissenswurm, Meineidbauer), ganze Anzengruberzyklen konnten gegeben werden. Von den übrigen Volkstheaterautoren blieben im Repertoire: Ganghofer, Hartl-Mitius, von Hillern (Die Geierwalli, vom Gärtnerplatz übernommen) und Nestroy.

Daneben finden wir die Kassenschlager der Zeit: „Parkettsitz Nr. 10“, „Sherlock Holmes“, „Förster Christl“, „Raub der Sabinerinnen“, „Pension Schöller“. Von den allerältesten Volksstücken hielt sich immer noch Raupachs „Der Müller und sein Kind“, es wurde ja auch noch am Hoftheater aufgeführt, wo es am 2. November alljährlich über die Bretter ging.

Völlig neu waren die modernen Autoren am Volkstheater: Hauptmann, Halbe, Sudermann, Schnitzler, Hofmannsthal, Strindberg und Gorki. Sie brachten sich allerdings ihr eigenes Publikum mit und können nicht zum Volkstheaterrepertoire gezählt werden. Ludwig Thoma war bis 1913 nur einmal mit seinem Einakter „Erster Klasse“ vertreten. Die ersten Werke führte er am Residenztheater auf.

In gewissem Gegensatz zu diesem bereits großstädtisch gewordenen Spielplan standen die neu erstandenen Bauerntheater: das 1892 gegründete „Schlierseer Bauerntheater“ mit Konrad Dreher¹²⁴⁾ und Xaver Terofal an der Spitze

¹²⁴⁾ Vgl. Seite 60.

und „Michael und Anna Dengg's Original Tegernseer Bauerntheater“, das 1903 gegründet wurde. Hier wurde überwiegend Anzengruber gespielt. Ähnlich dem Ensemble der „Münchner“ machten diese Bühnen Gastspielreisen durch ganz Europa, ja bis nach Übersee. Die Darsteller brachten es zu einer Meisterleistung, bauerliche Charaktere zu spielen, obwohl sie nur Laienkräfte waren. 1908 besuchte Ludwig Thoma das Tegernseer Bauerntheater und war von Michael Dengg in der Rolle des „Dusterer“¹²⁵⁾ und des „Meineidbauern“ so beeindruckt, daß er in der Folgezeit seine Stücke eigens für diese Bühne schrieb und sie auch hier zuerst aufführen ließ: 1910 „Erster Klasse“, 1912/13 „Brautschau“, „Maria Magdalena“, 1915 „Der erste August“.

¹²⁵⁾ „Der G'wissenswurm“.

Verzeichnis der verbotenen Stücke von 1857

Verzeichnis derjenigen Stücke, welche nach der Allerhöchsten Verwendung vom 1. Juni 1853 für die hiesigen Volkstheater unzulässig sind¹²⁶⁾.

- 1) Adrienne Lecouvrier, von Laube
- 2) Die Braut von Messina, von Schiller
- 3) Die Bastille, von Berger
- 4) Cromwells Ende, von Raupach
- 5) Dienstpflicht, von Iffland
- 6) Deborah, von Mosenthal
- 7) Donna Diana, von West
- 8) Der Fabrikant, von Devrient
- 9) Graf Essex, von Laube
- 10) Griseldis, von Halm
- 11) Das öffentliche Geheimniß, von Lembergt
- 12) Götz von Berlichingen, von Göthe
- 13) Graf Waldemar, von Freytag
- 14) Hamlet, von Shakespeare
- 15) Die Jungfrau von Orleans, von Schiller
- 16) Kabale und Liebe, von Schiller
- 17) König Ödipus, von Sophokles
- 18) Die Karlsschüler, von Laube
- 19) Die deutschen Kleinstädter, von Kotzebue
- 20) Lady Tartüffe, von Girardin
- 21) Das Leben ein Traum, nach Calderon von West

¹²⁶⁾ HStA München, Minn 54 138, zu Seite 25.

- 22) Moritz von Sachsen, von Prutz
- 23) Monaldeschie, von Laube
- 24) Mutter und Sohn, von Birch-Pfeiffer
- 25) Macbeth, von Shakespeare
- 26) Minna von Barnhelm, von Lessing
- 27) Der 13. November, von Gutzkow
- 28) Der Nibelungen Hort, von Raupach
- 29) Phädra, von Schiller
- 30) Die Räuber, von Schiller
- 31) Der Spieler, von Iffland
- 32) Der Sohn der Wildnis, von Halm
- 33) Die Schule des Lebens, von Raupach
- 34) Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, von Schiller
- 35) Wilhelm Tell, von Schiller
- 36) Wallensteins Lager, von Schiller
- 37) Wallensteins Tod, von Schiller
- 38) Zriny, von Körner
- 39) Zopf und Schwert, von Gutzkow

München, den 22. August 1857

Königliche Hoftheaterintendanz

Verzeichnis der verbotenen Stücke von 1852

Von dem ursprünglichen Verzeichnis, das nur in einem sehr schwer lesbaren Entwurf vorhanden ist, seien nur Titel genannt, die im vorstehenden Verzeichnis nicht mehr enthalten sind. (MInn 31 376.)

Abbe de l'Ezon oder Der Taubstumme, von Bauilly, Schauspiel

Der beste Arzt, Schauspiel

Eustille, von C. P. Berger, Lustspiel

Bürgerlich und romantisch, Lustspiel

Der Eremit aus der Residenz, Lustspiel

Die beiden Klingsberg, von Kotzebue, Lustspiel

Christoph und Renata, Schauspiel

Cäsario, von P. A. Wolf, Lustspiel

Corona, von Saluzzo, Schauspiel

Dorf und Stadt, von Birch-Pfeiffer, Schauspiel

Deborah, Schauspiel von Mosenthal

Doktor Robin, Lustspiel

Doktor Wespe, Lustspiel

Das war ich, nach Adolf Bäuerle, von Hutt

Elise von Wallberg, Schauspiel

Der Essighändler, Schauspiel

Der Erbförster, von Otto Ludwig, Schauspiel

Das Epigramm, Lustspiel

Die Entsagung, Lustspiel

Die eifersüchtige Frau, Lustspiel

Die Einfalt vom Land, von D. Töpfer, Lustspiel

Er muß auf's Land, Lustspiel

Die Familie, von Birch-Pfeiffer

Das Fräulein von St. Lyr, Schauspiel

- Das Fräulein von Seiglier, von Bernard, Lustspiel
 Das gold'ne Kreuz, Schauspiel
 Ein Glas Wasser, nach Scribe, Lustspiel
 Die Gebrüder Foster, Charakterbild aus dem 15. Jahrhundert
 Garrik von Bristol, Lustspiel
 Die gefährliche Tante, Lustspiel von Albini
 Der gerade Weg, der beste, von Kotzebue, Lustspiel
 Humoristische Studien, von Lebrun, Schwank
 Isidor und Olga, Schauspiel
 Die Juristen, von Wangenheim, Schauspiel
 Jurist und Bauer, Lustspiel
 Ich bleibe ledig, Lustspiel
 Die Karlsschüler, von Laube, Schauspiel
 Kean, von Herrman nach A. Dumas, Schauspiel
 Königin von 16 Jahren, von Th. Holl, Sittengemälde
 Katharina Howard, Trauerspiel, von Jermann
 Der Landwirth, von Amalie von Sachsen, Schauspiel
 Leonora, von Holtey, Schauspiel
 Liebe kann alles, Lustspiel
 Der Liebesbrief, von Benedix, Lustspiel
 Das letzte Mittel, Lustspiel
 Liebe im Eckhause, Lustspiel nach Calderon
 Der leichtsinnige Lügner, von F. L. Schmid, Lustspiel
 Medea, Trauerspiel
 Michel Pern, Lustspiel
 Maria von Medici, von C. P. Berger, Lustspiel
 Marquise von Vilotte, von Birch-Pfeiffer, Schauspiel
 Das Mißverständnis, Lustspiel
 Der Müller und sein Kind, von Raupach
 Nehmt auch ein Exempel d'rum, von Töpfer, Lustspiel
 Nacht und Morgen, von Birch-Pfeiffer, nach Bulwer, Drama

- Der 30. November, Lustspiel
 Der Nasenstüber, Lustspiel
 Otto von Wittelsbach, Schauspiel
 Das öffentliche Geheimnis, Lustspiel
 Oliver Cromwell, von Freiherr von Maltiz, historisches Drama
 Das Portrait der Geliebten, Lustspiel
 Rubens in Madrid, von Birch-Pfeiffer, Original-Schauspiel
 Der Ring, von Birch-Pfeiffer, Original-Intrigenstück
 Die Schule der Verliebten, von Karl Blum, Lustspiel
 Die Schachmaschine, Schauspiel
 Die Schuld, Trauerspiel von Müllner
 Von Sieben die Häßlichste, von Angely, Lustspiel
 Der Steckbrief, Lustspiel
 Stille Wasser sind tief, Lustspiel
 Das Tagebuch, Lustspiel
 Treue Liebe, von Eduard Devrient, Schauspiel
 Viola, von Shakespeare, Lustspiel
 Der Vielwiser, von Kotzebue, Lustspiel
 Der Vetter, Lustspiel von Benedix
 Vicomte von Letorieres, von C. Blum, nach Bayard, Lustspiel
 Verwandtschaften, Lustspiel
 Welcher ist der Bräutigam, Lustspiel
 Yelva, Drama nach Scribe
 Die Zurücksetzung, Lustspiel

Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Benutzte Quellen:

Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Akten des Innenministeriums:

MIIn 31 374, 31 376, 31 377, 31 379, 45 799, 54 138, 54 139, 54 142

Kreisarchiv München: KA Verz. 24 a II Fasc. 3 Nr. 5 h:

IV F. 20 Nr. 70 (Akten der Polizeidirektion):

Akten der Regierung von Oberbayern, Kammer des Innern: RA Fasc. 3796,
Nr. 16 871

Bayerische Staatsbibliothek: Theaterzettelsammlung:

2° Bavar. 827 a, 827 aw, 827 ax, 827 ba, 827 bc, 827 bd, 827 be

Stadtarchiv München: Destouches, Jahrbücher der Stadt München 1818—1900

Aphorismen und Memoiren des Schauspielers und Theaterdirektors Eduard Binder. Herausgegeben zur Feier seiner 50jährigen Bühnenthätigkeit, München 1883.

2. Literaturangaben:

a) Spezialliteratur:

Bazar, Nr. 126, 244, München 1830

Brakl, F. J., Gedenkschrift anlässlich des 25jährigen Bestehens des Gärtnerplatztheaters, München 1890

Braun Alexander, Münchner Bühnennahengallerie, in Vom Fels zum Meer. 38, München 1900

Busse, Paul, Geschichte des Gärtnerplatztheaters in München, München 1924 (Spielplanverzeichnis)

Einige freimüthige Worte über das Theater in München (Fr. v. L.), München 1827

Flüggen, O. G., Das moderne Volkstheater, München 1879

Franzelin, Herbert, Geschichte der Münchner Vorstadttheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts und das kgl. Theater am Isartor, München 1922/24 (Diss.)
Aus der Geschichte der Münchner Vorstadttheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Theaterwissenschaftliche Blätter) Heft 4, 1925

- Frieß, Hermann, Theaterzensur, Theaterpolizei und Kampf um das Volksschauspiel in Bayern zur Zeit der Aufklärung, München 1934 (Diss.)
- Fritschke und Helmer, Das Novitäten-Elend des Münchner Gärtnertheaters. Eine Kritik ohne Glace, München 1883
- Goering, Th., 30 Jahre Münchner Kultur, München 1904
- Hederer, Edgar, Ludwig Thoma, München 1941.
- Der Herr Vetter von Stadt und Land, eine Gratisbeilage zur Stadt — Frau Bas, Nr. 2 ff., München 1863
- Kirchner, Josef, Zur Geschichte des „Münchner Volkstheaters“, München 1910
- Krieger, L., Kurze Skizzen zum Gastspiel der „Münchner“, München 1885
- Legband, Paul, Kritischer Jahresbericht über Münchner Bühnen für 1900/01 in Deutsche Thalia, 1. Bd., Wien und Leipzig 1902
- Lewald, August, Panorama von München, II. Teil, Stuttgart 1835
- Liebscher, Otto, Münchner Theatergeschichte, Berlin 1913
- Malyoth, L., Beiträge zur Münchner Theatergeschichte, in Theaterzeitung der staatlichen Bühnen Münchens, 1920, 1921, 1922
- Mephisto, Wochenrundschaue über das gesamte Münchner Theaterleben, München 1896
- Münchner Signale für Theater und Literatur, Wochenschrift, München 1884
- Die Münchner Theater Ende 1895 (Z.), in Blätter für Literatur, Wissenschaft und Kunst, Nr. 4 und 5, München 1896
- von Perfall, Karl, Zur Geschichte der Theater in München, München 1894
- Reichardt, G. L., Schluß-Szene, München 1858
- Rest Adolph, Eine Maulwurfsarbeit, München 1898
- Rommel, Otto, Hist. Krit. Gesamtausgabe Ludwig Anzengruber. Wien, 1917 ff., Band 1 und 8
Hist. Krit. Gesamtausgabe Johann Nestroy, Band 15, Wien
Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien 1952
- Roth, Hermann, Erinnerungen an das Theater am Gärtnerplatz, München 1901
- Rückle, Hans Werner, Die „Münchner“ vom Gärtnerplatztheater, Lorch 1929 (Diss.)

Schabel, Hans, „Ludwig Anzengruber“ und „Dr. Ludwig Thoma“. ungedrucktes Manuskript in der Münchner Stadtbibliothek, Abt. Monacensia (4^o Mon 2753), 1936

Schaumburg, Georg, Das königliche Theater am Isartore, in Sammler, Nr. 48, 49, München 1917

Raimund in München, in Bayerland, Jahrg. 31, München 1922

Schrumpf, Ernst, Münchner Volkstheater 1913, München 1913

See, Max, Der Volksdichter Franz Prüller und die Münchner Vorstadtbühnen, München 1932

Statuten der königlich konzessionierten Aktiengesellschaft des Volkstheaters in München, München 1864

Unterhaltungen für das Theaterpublikum, Nr. 20, München 1833 (August Lewald)

b) Allgemeine Darstellungen

Devrient, Eduard, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, hsg. von Willy Stuhlfeld, Leipzig 1929

Döberl, Michael, Entwicklungsgeschichte Bayerns, München 1923/31

Franz, Eugen, München als deutsche Kulturstadt im 19. Jahrhundert, Berlin und Leipzig 1936

Hohenemser, H., Pulcinella, Harlekin, Hanswurst, München 1940

Kindermann, H., Theatergeschichte der Goethezeit, Wien 1948

Kutscher, Arthur, Grundriß der Theaterwissenschaft, München 1949
Die Münchner Theater, München 1957

von Reinhardtsödtner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, Jahrbuch für Münchner Geschichte, Bamberg 1889, Band 3

Trautmann, Karl, Italienische Schauspieler am bayrischen Hof, in Jahrbuch für Münchner Geschichte, Band 1

Wolf, Georg Jacob, München 1800—1900, Zeitgenössische Bilder und Dokumente, Leipzig 1935

Nach Fertigstellung der Arbeit erschien Hans Wagners „Münchner Theaterchronik“ (München 1958). Sie erwähnt die Münchner Volkstheater nur am Rande.

Verzeichnis der Theaterstücke, aus denen im Text zitiert wurde:

- Auerbach, Berthold, „Das Barfüßele“, Reutlingen 1927
- Baumann, Alexander, „Das Versprechen hinter'm Herd“, Wien 1850
- Benedix, Roderich, „Das bemooste Haupt oder Der lange Israel“, Leipzig o. J.
- Fränkel, Ferdinand, „Die Beterin an der Mariensäule oder Adelheid die Soldatenbraut“, München 1852
- „Friedrich Schiller, als Mensch und Dichter“, München 1859
- „Ein Zopfabschneider“, München 1858
- Ganghofer, Ludwig, und Neuert, Hans, „Der Herrgottschnitzer von Ammergau“, Augsburg 1881
- Müller, Arthur, „Ein Haberbeldtreiben“, München 1866
- Raupach, Ernst, „Der Müller und sein Kind“, Leipzig 1910
- Schmid, Hermann, „Die Z'widerwurz'n“, Leipzig 1880
- Seidl, Johann Gabriel, „'s letzti Fensterln“, Wien 1878 (3. Band der gesammelten Schriften)
- von Thörring, „Agnes Bernauer“ in Deutsche National-Litteratur, hsg. von Josef Kürschner, Band 138 „Das Drama der klassischen Periode“, Stuttgart 1884

Lebenslauf

Ich bin am 9. September 1933 in Zwittau als Sohn des Finanzbeamten Johann Weigl und seiner Frau Gertha Weigl geboren. Von 1939 bis 1945 besuchte ich in Brünn die Volksschule und eine Klasse der Oberrealschule. 1946 kam ich nach Rosenheim, wo ich 1954 das humanistische Gymnasium absolvierte. Im Wintersemester 1954/55 begann ich an der Universität in München das Studium der Theaterwissenschaft und der neueren deutschen Literatur.

In Theaterwissenschaft hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren Borchardt, Georgiades, Hederer, Kutscher, in Literaturwissenschaft bei Hederer, Kunisch, Motekat, Stöcklein, in neuerer Geschichte bei Schnabel, in Kunstgeschichte bei Otto und Sedlmayr.

